Français 3e en séquences

LIVRE DU PROFESSEUR

Éric Dubois
Thierry Flammant
Raphaël Gaudin
Valérie Hébert



www.magnard.fr

Coordination éditoriale : Delphine Marchand
Conception de la maquette et mise en page : Linéale production
Conception et réalisation de la couverture : Atelier Octopus

ISBN : 978-2-210-16657-8

Sommaire

Séquence 5 Écrire la Seconde Guerre mondiale

1. Des témoignages : la défaite de 1940

2. Collaboration et Résistance

3. Raconter l'indicible

Dossier Cinéma Un film historique

Séquence 6 L'argumentation

1. Identifier un discours argumentatif

2. Organiser un discours argumentatif

3. Choisir une stratégie argumentative

Séquence 7 Le débat argumentatif

Séquence 8 Le théâtre : dialogues d'amour et d'idées

Séquence 9 Romans et société

1. Dénoncer la misère

2. Décrire les visages de Paris

3. Cas de conscience

Les outils de la langue

I. Révisions : natures et fonctions

II. Analyser la phrase

III. Structurer un texte

IV. Construire du sens

Le Cahier du Brevet

I. Le texte et ses questions

II. L'orthographe

Séquence 1

Nouvelles à chute

↪ Comprendre l'organisation d'un récit bref
↪ Valider des hypothèses de lecture

Cette première séquence du manuel présente cinq textes intégraux, cinq récits brefs. Utilisée en début d'année, elle permet de revoir une partie des caractéristiques de la narration et notamment les constituants et le fonctionnement du récit à travers le choix du narrateur (séance 1) et la progression de la narration (séance 2 ou 3).
Commencer l'année avec des récits intégraux, c'est aussi entrer de plain-pied dans le plaisir de la lecture. Les nouvelles choisies sont essentiellement des nouvelles contemporaines, parfois très récentes.
La séquence peut également être orientée vers la notion de genre ou vers la visée critique des récits (notamment à travers des nouvelles comme « Le credo », « La parure », « Un nuage ») et participer à l'apprentissage de l'argumentation.

Document d'ouverture p. 11

◗ La surprise suscitée par cette image réside dans son impossibilité, le fait qu'elle défie notre rationalité. L'homme en costume, l'artiste lui-même, contemple, depuis un balcon planté en pleine mer, la ville de Hong Kong qui s'étend verticalement. L'image joue sur les verticales/horizontales (l'homme est avancé vers la ville), sur la mobilité (la mer en mouvement, le temps qui passe) et l'immobilité (le guetteur à son balcon, l'instant arrêté). Verticalement, l'image est coupée en deux : la mer (la nature) et la ville tentaculaire (l'hypermodernité). Cette photographie rappelle aussi le héros romantique. Voir à ce sujet *Voyageur devant la mer de nuages* de Caspar David Friedrich.

◗ La seconde partie de la question mobilise les souvenirs des élèves. Ils connaissent des récits où la surprise vient de la révélation finale de l'identité du personnage ou de son adversaire par un changement final de point de vue ou de narrateur (ex. *Cœur de Lion* qui s'avère être un mulot ou *La photographie* de Sternberg) qui intervient par un élargissement du cadre au cinéma (la caméra révèle ce qui était hors champ). Le lecteur s'enferre lui-même en favorisant certains indices du récit, en ne s'interrogeant pas sur le flou des désignations ou de la description, en épousant les sensations et les sentiments d'un personnage.

1. Nouvelles surprenantes

Choix du narrateur et chute : « Happy Meal » p. 12-15

ÉTUDIER LA 1re PARTIE DE LA NOUVELLE

Pour commencer

1. « Happy Meal » évoque le Mac Donald, les enfants et le bonheur, autant d'hypothèses que le texte va vérifier, de façon évidente pour le lieu et la notion de bonheur.

Un récit subjectif

2. L'histoire est racontée à la première personne du singulier et au présent, « je l'aime » (l. 1). Le lecteur va partager un moment de la vie du narrateur.

3. « Cette fille, je l'aime. J'ai envie de lui faire plaisir » (l. 1), le lecteur suppose que le narrateur est un adolescent, un homme amoureux ou… une mère, un père. « Je suis ému » (l. 37) confirme qu'il s'agit d'un narrateur. Le « je » ne renvoie donc pas à l'auteur, il ne s'agit pas de la mère de « cette fille ». En rejetant cette hypothèse, le lecteur a tendance à rejeter simultanément l'hypothèse que le narrateur puisse être le père.

4. En dehors des reprises pronominales (« lui », « l' », « la », « elle »), « cette fille » est également désignée par « cette jeune personne » (l. 9), « la plus jolie fille de la rue » (l. 23) et « ma chérie » (l. 133). Le lecteur ignore le nom de « cette fille », il sait juste qu'elle est jeune et jolie. À ce moment, le lecteur se dit que le narrateur est amoureux d'une jeune femme (une jeune fille) apparemment plus jeune que lui, qu'il bêtifie un peu, le texte nous laissant volontairement dans l'ignorance de l'essentiel pour mieux nous tromper et nous surprendre.

5. Le narrateur aime la jeune personne, tout lui plaît chez elle : « Qu'est ce que j'aime le plus chez elle ? [...] En numéro quatre… » (l. 92 à 98) Il veut la rendre heureuse, il la complimente sur sa tenue : « … je la complimente sur ses chaussures […] je la complimente sur ses chaussettes. » (l. 20-23). Il veut lui apprendre ce qu'il sait « [s'ils] rest[ent] ensemble assez longtemps » (l. 11) : « Il y a tellement de choses que je voudrais lui montrer » (l. 16). Il veut la protéger comme un preux chevalier : « Je suis un preux chevalier investi d'une mission impossible » (l. 123), il se montre prévenant « Je porte nos deux plateaux » (l. 37-38) ; il est partagé entre la fierté et la jalousie.
De son côté, la jeune personne se comporte comme une princesse adulée. Néanmoins, elle se montre attentive, tendre, prévenante : « Elle le sent […]. Elle prend ma main […] son petit doigt caresse l'intérieur de ma paume… » (l. 32-34) ; « Tu préfères le coin fumeurs, j'imagine ? » (l. 39) ; « Elle cherche un petit coin où nous serons bien tous les deux. […] me sourit encore… » (l. 44-45).
Les mots qui évoquent les sentiments et les émotions des personnages :
– l'amour : « aimer », « mon cœur fait zigzague » (l. 34), « ému » (l. 37), « amour » (l. 61) ;
– le bonheur : « la rendre heureuse » (l. 19), « elle me sourit » (l. 22), « tendrement » (l. 83), « amusée » (l. 122), « faire plaisir » (l. 138).
Mais le narrateur éprouve des sentiments plus négatifs à l'égard du reste de l'humanité (voir la question 8).

Un être unique

6. Le portrait de la jeune personne :
– impression générale : « la plus jolie fille » (l. 23), « Impalpable dédain de celles qui se savent belles. » (l. 43-44) ;
– revue de détails : « son mignon petit nez » (l. 36), « son cou gracile » (l. 47), « Petite grimace » (l. 54), « Je regarde ses mains. […] deux petites libellules dans les cheveux. Minuscules barrettes inutiles […] quelques mèches blondes. » (l. 67-70), « Elle a de très jolis sourcils. Très bien dessinés […] Ses lobes d'oreille. Parfaits. [...] Son nez […] les ailes de son nez. Ces deux petites courbes de chaque côté, délicates et frémissantes. Roses. Douces. Adorables. » (l. 92-98).
Le narrateur insiste sur la beauté qui naît de la petitesse, de la délicatesse.
Quant à lui, le narrateur se juge « bête » (l. 23), « nigaud » (l. 48), « ringard» (l. 82), il « balise » (l. 122), on sait juste qu'il porte une pochette turquoise et qu'il se sent mal à l'aise et déplacé dans le Mac Donald.

7. Le choix du Mac Donald a été fait par la fille : ils n'y sont pas allés depuis longtemps selon elle, soit deux mois d'après lui. Ils n'ont ni les mêmes goûts ni la même mesure du temps qui passe !

8. Le narrateur trouve le lieu répugnant : « haut-le-cœur » (l. 24) ; « je hais les McDonald » (l. 25) ; « graillon » (l. 25) ; « laideur et vulgarité » (l. 25-26) ; « visière insensée » (l. 27) ; « survêtement » (l. 29) ; « les femmes sont laides et les hommes sont gros. » (l. 29) ; ce « genre d'endroit » lui fait détester l'humanité (l. 24-30). Plus loin, il critique la nourriture, « je n'aime rien de ces machins emballés » (l. 57) et le comportement des clients, « braillards », « morveux » (l. 56-59), « cet énergumène qui se mouche dans la même serviette juste à côté » (l. 88-89).
En général, le narrateur exprime ces jugements négatifs dans une langue plus familière. La princesse qui partage sa table échappe à ce jugement, elle picore de façon délicate.

9. Les deux personnages sont complices et se manifestent de la tendresse mais le texte insiste sur leur différence d'âge qui se déduit de leurs goûts différents. Il aime les brasseries stylées, les promenades le long de la Seine, les bouquinistes, il porte un pardessus, une pochette turquoise. Elle apprécie le Mac Do et les nuggets, elle est fascinée par les gens, porte des chaussettes et des barrettes libellules. La conversation entre eux est un peu malaisée, du moins pour le narrateur : « Il faut donc que je trouve un sujet de conversation » (l. 135). Pendant le repas, ils parlent peu, elle observe les gens, il l'admire.

10. Le narrateur s'interroge sur la suite de leur journée, sur la suite de leur vie commune, il emploie le futur et multiplie les phrases interrogatives (l. 128-135). Ces interrogations font écho à celles du début du texte : « Si on reste ensembles assez longtemps, je lui apprendrai autre chose. » (l. 11). Le narrateur se pose en initiateur et en chevalier servant, il souhaite la rendre heureuse et lui donner le monde mais il ne sait pas de quoi sera fait leur avenir.

11. À ce stade de la lecture et de l'étude, certains lecteurs ont déjà entrevu l'astuce : les barrettes et le Mac Do y sont pour beaucoup. Mieux vaut demander une formulation écrite en une ou deux phrases et confronter les « options » : leur histoire d'amour va capoter car ils sont trop différents ou elle va se prolonger ; ils vont rentrer chez eux ; le père divorcé va ramener sa fille chez sa mère. Rares sont les élèves qui lisent une simple promenade d'un père et de sa fille.

Étudier la 2de partie

La chute

12. La révélation n'intervient qu'aux toutes dernières lignes car les faits qui précédent contribuent à nous faire douter. La gestuelle de l'enfant est celle d'une femme : elle lisse sa jupe, réajuste son chemisier, prend le bras du narrateur. Mais ce petit bout de femme n'a que sept ans et c'est la fille adorée du narrateur : « C'est la mienne. » (l. 146).

13. Une fois la lecture achevée, chacun se dit qu'il aurait dû comprendre plus tôt. L'amour du Mac Do, le portrait de la fille qui insiste sur la petitesse, les différences de goût, la différence d'appréciation du temps, les détails révélateurs comme les barrettes en forme de libellule et le péremptoire « je l'en empêcherai. » (l. 95) à propos des oreilles percées. Tout prend sens, de même que l'insistance sur « Me donnera-t-elle sa main ? » (l. 129). Mais l'indétermination des désignations et la subordination du récit au point de vue du narrateur orientent la compréhension dans une autre direction.

Pour conclure

14. Il aurait suffi de remplacer « cette » (l. 1) par « ma ».

15. Tout ce qu'on sait des personnages et de leur relation provient du personnage-narrateur qui nous enferme dans sa déclaration initiale : « Cette fille, je l'aime. » (l. 1) et dont tout le récit contribue à construire cet amour.

Activités

1. Écriture Pour préparer ce travail, on peut se reporter à la double-page d'exercices (p. 34-35), lister les moyens qui contribuent à égarer une interprétation (choix de la première personne, ambiguïté des désignations ou des repères spatiaux, expression de la subjectivité) ou décider d'une chute commune.

2. Vocabulaire Le narrateur entre dans un grand restaurant qu'il affectionne, au lieu d'entrer dans le Mac Donald.

J'éprouve un plaisir anticipé en poussant la porte. D'une fois sur l'autre, j'apprécie davantage le raffinement de ce restaurant. À peine entrés, nous sommes accueillis et pris en charge par un maître d'hôtel affable qui nous accompagne à notre table, nous débarrasse de nos manteaux et tire la table pour que nous puissions confortablement nous installer. Aucune odeur désagréable ne provient des cuisines, mais un fumet agréable se dégage des assiettes des voisins et vient chatouiller nos narines. Le garçon, beau dans sa veste cintrée, nous tend une carte épaisse et nous signale les suggestions du chef. Le temps d'effectuer notre choix, le sommelier se présente pour nous aider à choisir une boisson qui s'accordera à nos plats. Dans ce restaurant, l'ambiance est feutrée, l'éclairage indirect, la décoration subtile, les mets délicats. Comme le linge est blanc et empesé ! Comme la vaisselle resplendit ! Comme les plats proposés mêlent les saveurs et témoignent de la recherche du chef ! Comme la musique sait se faire discrète ! Ici, pas de gosses braillards qui courent partout. Autour de nous les convives ont pris la peine de se vêtir avec soin, pas de tenue débraillée. Les gens semblent tous heureux.

Il est également possible de demander aux élèves de présenter le point de vue de Valentine lorsqu'elle entre dans le Mac Donald qu'elle adore.

Mes papilles s'affolent en poussant la porte. La musique entraînante, les couleurs et le style de la déco, l'excitation qui accompagne le choix, j'adore ! Ici, je peux manger avec mes doigts, choisir ce que je veux, m'asseoir à la table qui me plaît. Les serveuses habillées en rouge et jaune sont toutes jeunes, elles participent à un ballet bien rôdé, leurs demandes claquent quand elles répètent à voix haute mon choix. Et à chaque fois, un cadeau différent, la dernière fois, j'ai eu un petit personnage de dessin animé que j'ai échangé contre une barrette libellule à l'école. Et les gens ! Toutes ces familles, tous ces enfants qui s'amusent, je ne me lasse pas de les regarder et d'attraper des bouts de leurs conversations. Ça faisait une éternité qu'on n'était pas venu. Toute cette agitation, ce bruit, ces odeurs de frites, pour moi, c'est la vie !

Activités supplémentaires

Réécriture Réécrivez le début jusqu'à « par exemple » (l. 12) en commençant par « Cette fille, je l'aimais. » (ou « Cette fille, il l'aimait. »).

Écriture Racontez au présent et à la première personne du singulier un examen ou une compétition sportive. Comme dans le texte, privilégiez l'expression des sensations et des sentiments, les phrases brèves.

Choix du narrateur et chute : « Le credo » p. 16-19

ÉTUDIER LA 1re PARTIE DE LA NOUVELLE

Pour commencer

1. La nouvelle traite effectivement de l'action de la publicité. Personne n'avoue jamais être influencé par la publicité, mais les adolescents connaissent toutes les nouveautés technologiques, suivent les marques.
Trois références peuvent être utilisées pour introduire ce sujet.
– Les questions de l'enquête Ipsos « Les jeunes et la publicité » (*Étude jeunes attitude 2004*) peuvent être proposées aux élèves et les résultats comparés à ceux de l'étude disponible à l'adresse suivante : http://www.ipsos.fr/CanalIpsos/articles/images/1706/diaporama.htm
– Sur le même site, une autre enquête porte sur l'évolution de la perception de la publicité par les Français entre 1990 et 2003. L'intérêt de cette étude est de présenter l'impact qu'a la publicité sur les individus mais aussi d'observer l'évolution de son appréciation.
– Le site du gouvernement propose un article qui présente le fait que les jeunes soient devenus la cible privilégiée des publicitaires et dénonce les dangers que cela engendre.
http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/label-france_5343/les-themes_5497/multi-medias_13691/audiovisuel_14447/les-jeunes-nouvelles-cibles-publicite-no48-2002_36840.html

Un homme ordinaire

2. Le personnage est totalement banal et anonyme, il est désigné par le pronom « il » et considéré comme « un homme fort peu remarquable, ni bien séduisant ni tellement laid, pas très bien bâti, plutôt fragile, pas spécialement attiré par les femmes et fort peu attirant aux yeux de ces mêmes femmes » (l. 13-16). Le personnage se sent lui-même « anonyme, insignifiant, impersonnel » (l. 17). L'homme se définit de façon négative.

3. L'homme aime les publicités pour leur esthétique, il est « fasciné » (l. 1) par elles et les juge « pleines d'humour, d'invention » (l. 2), préfère même les publicités aux films. Cependant, malgré sa fascination, il prétend qu'elles ne le poussent pas à consommer. Ce raisonnement et cette appréciation correspondent tout à fait aux conclusions des enquêtes citées précédemment.

4. Il change d'avis le jour où il s'aperçoit que toutes les publicités promettent des miracles : « fondées sur la notion du plus, de la réussite à tous les niveaux, de la santé à toute épreuve, de l'hygiène à tout prix, de la force et de la beauté obtenues en un seul claquement de doigts. » (l. 10-12). L'homme est un nouveau converti et le texte ironise en associant cette analyse à « prendre quelque recul » (l. 8). Les termes utilisés apparentent ce changement à une révélation religieuse, « un miracle » (l. 23), un « stade suprême » (l. 25) et cela dès le titre de la nouvelle « Le credo ».

5. L'homme attend le bonheur absolu fondé sur la santé, la beauté, la réussite. Il veut devenir un superlatif : « un plus, un must, un extrême, un miracle » (l. 22-23), un « héros » (l. 26).

ÉTUDIER LA 2e PARTIE

La métamorphose

6. Pour obtenir cette perfection, il compte sur les produits vantés par la publicité. Le texte reprend les slogans d'anciennes publicités : « Gillette, la perfection au masculin » (le slogan « la perfection au masculin », créé par l'agence BBDO, signe en 1988 la communication du rasoir Contour Plus), Lion « Pour rugir de plaisir », Nescafé doit lui donner la joie de vivre, Savane la séduction. City, Evian, Danone, Contrex, Dim, Coca Cola, Ariel, Levi's, Nike, Adidas, Vuarnet, Marlboro, toutes ces marques doivent le métamorphoser en gagnant, lui assurer la réussite professionnelle, faire tomber les femmes dans ses bras. L'auteur pousse l'ironie jusqu'à inventer des marques « Pink, Floc, Crash, Zoung, Blom ou Scratch » (l. 64-65), comme autant de nouveaux dieux de la consommation.
L'auteur utilise la tournure présentative, « C'est sur le rasoir Gillette qu'il compta… » (l. 27), mais également le détachement et la reprise pronominale, « La joie de vivre, il l'ingurgita… » (l. 28-29).

7. Le récit est structuré par : « Il avait toujours été » (l. 1) ; « Jusqu'au jour où » (l. 7) ; « Or » (l. 13) ; « Jusqu'au jour où » (l. 18) ; « Puis » (l. 36) ; « Avant de sortir » (l. 46) ; « ensuite » (l. 47) ; « au milieu de l'après-midi » (l. 58). Chacune de ces expressions se trouve dans un paragraphe différent. À partir de la révélation (« jusqu'au jour où »), l'homme sombre dans une consommation effrénée, il accumule les

achats, les marques et les rêves et s'élance vers son but. Cependant, le vocabulaire excessif ridiculise le personnage (« perfection » (l. 27), « meilleur » (l. 28), « s'imbiba » (l. 30), « s'aspergea » (l. 32), « plus fort » (l. 35), « se délectant » (l. 36), « contrat de bonheur » (l. 38), « propreté insoutenable » (l. 40)) qui devient un fauve, un aventurier, un champion, mais… sur le périphérique (l. 50-52). De même, le Levi's n'emballe que de maigres fesses.

8. « Lesté […] de tous ces ingrédients de choc » (l. 53), l'homme se sent métamorphosé, il traite ses affaires « avec brio » (l. 54). Il constate aussi que les employés se retournent sur son passage. Le personnage interprète ces regards comme un succès mais le lecteur peut les attribuer à l'étonnement que suscite cette métamorphose totale, cette panoplie dont il est affublé (jean, lunettes, tennis Nike, blouson Adidas) sans compter que les effluves des eaux de toilette ou après-rasage qu'il a utilisés doivent attirer l'attention.
Enfin, il obtient un succès avec une femme rencontrée dans un bar où il continue plus que jamais à jouer son rôle « dégustant le Canada Dry avec la mâle assurance du buveur de whisky » (l. 59-60).

Étudier la 3e partie

La fin d'un rêve

9. et 10. Malheureusement, la jeune femme s'enfuit en le voyant utiliser un Gillette G. II et non un Contour. L'objet avec lequel il avait débuté sa métamorphose, « C'est sur le rasoir Gillette qu'il compta pour décrocher la perfection au masculin et s'imposer comme le meilleur de tous en tout dès le matin. » (l. 27-28), devient l'instrument de sa déconfiture. Cruelle ironie, il a rencontré une jeune femme encore plus dépendante de la publicité que lui.

Pour conclure

11. Cette nouvelle vise à dénoncer l'influence de la publicité et l'aliénation qui en découle, la surconsommation, le leitmotiv du bonheur obligatoire et matérialiste. La nouvelle date de 1990 et est datée, non pas tant par les marques que par le stéréotype du mâle qu'elle déploie.

12. a. Cette nouvelle est ironique, c'est presque, dans son retournement final, une fable à valeur exemplaire.
Les procédés ont été identifiés dans les questions précédentes. L'auteur se moque de tous ceux qui sont influencés par la mode et la publicité, et en suivent les prescriptions à la lettre.

b. Le récit à la troisième personne permet une mise à distance nécessaire à l'ironie et un jeu entre la vision du personnage et les ricanements de l'auteur.

Comparer les nouvelles

L'art de la nouvelle

1. Les deux nouvelles mettent en scène un nombre restreint de personnages, à savoir deux. On ignore leur nom et on ne connaît d'eux que les éléments qui interviennent dans la nouvelle.

2. Dans « Happy Meal », on connaît le fast-food où se trouvent les deux personnages. La description qu'en fait le narrateur révèle ses *a priori* et l'effort qu'il accomplit en fréquentant l'endroit.
L'appartement du personnage du « Credo » n'est pas décrit, on sait juste que c'est un petit appartement de célibataire avec une petite salle de bain (à l'image de la petite vie du personnage). Il se rend également à son bureau et dans un pub, mais nous avons très peu d'éléments sur ces deux endroits.

3. « Happy Meal » ne dure que le temps du repas alors que « Le credo » se concentre sur la journée durant laquelle le nouveau converti met en œuvre sa stratégie de conquête. Dans les deux cas, la chronologie est linéaire.

4. Dans « Happy Meal », le leitmotiv est « elle est jolie, je l'aime », dans « Le credo », c'est la répétition des termes d'excellence et la litanie des marques qui dominent.
« Happy Meal » commence et se termine par « cette fille, je l'aime » avec une variante à la fin : « C'est la mienne. » (l. 146). La métamorphose du personnage du « Credo » débute avec le rasoir Gillette et se clôt sur ce même rasoir, avec là-encore une variante, le Contour contre le G. II.

5. et 6. Dans les deux nouvelles, juste au moment où le lecteur commence à croire à l'avenir des personnages (la pseudo histoire d'amour, la métamorphose de l'homme banal en conquérant), la chute nous surprend et donne tout son sens à la nouvelle. Dans « Happy Meal », la farce dure le temps du repas, dans « Le Credo », il faut attendre que le personnage revienne chez lui, à sa réalité médiocre et à sa solitude.

Activités

1. et 2. Écriture La finalité de ces deux sujets est de réutiliser les procédés humoristiques employés par Sternberg au service d'une argumentation.

Dans un cas, il s'agit de l'écriture d'une partie de récit, dans l'autre de l'écriture d'une nouvelle complète.
Ce travail peut être entrepris collectivement : la classe recherchant les publicités et les slogans utilisables, chaque élève rédigeant une partie de la nouvelle.

3. Oral Le débat ne sera intéressant que si les élèves procèdent à une recherche et à des lectures préalables d'articles, d'enquêtes, de récits (par exemple M. Ollivier, *Tout doit disparaître*). Ce site propose de nombreux liens vers des sites critiques comme http://blog.demonteursdepub.be/. Le sujet est alimenté régulièrement par des débats à l'occasion de la discussion de lois visant à protéger les enfants de la publicité (notamment dans le cadre de la lutte contre l'obésité) ou de jugements rendus (condamnation d'entreprises pour publicités sexistes, mensongères, voir à ce sujet le site du Bureau de vérification de la publicité).

4. Lecture d'image Le collage de Richard Hamilton (p. 17) : dès le début des années cinquante, la prolifération des images publicitaires comme le développement des mass média de l'immédiat après-guerre amène Richard Hamilton à la réalisation de collages intégrant des éléments (affiches, publicités) de la culture populaire des années 1950. En 1956, il compose l'une des pièces fondatrices du Pop Art, le collage *Just What is it that makes today's homes so different, so appealing ? (Qu'est-ce qui aujourd'hui, rend nos intérieurs si attractifs, si différents ?*) Dans le cadre stéréotypé d'un intérieur de moyenne bourgeoisie, il accumule de nombreux symboles de la société de consommation et de l'omniprésence des médias, découpés dans les publicités : magnétophone, télévision, journal, affiches et enseignes lumineuses. L'Apollon body-buildé et la pin-up sont des « modèles de rêve » qui exhibent les corps dont ils sont fiers de façon narcissique. L'athlète tient dans la main, en guise d'haltères, une raquette de tennis-sucette (*lollipop* en anglais) sur laquelle est inscrit le mot « pop ». Sur l'abat-jour figure le symbole de Ford, la voiture triomphale de l'époque. À gauche, les affiches de spectacles annoncent la grande ville. La bonne en haut de l'escalier passe l'aspirateur. Au mur, encadré, une page de BD. Sur la table basse trône une boîte de jambon.
Ce collage met en scène les mythologies de l'époque : confort domestique (meubles, bonne, aspirateur, plante exotique), adoration de l'automobile, érotisme commercial.
Selon Richard Hamilton, l'esthétique pop est « massive, transitoire, facile, sérielle, ingénieuse, sexy, suggestive, commerciale ». Il ne se pose pas en juge mais en témoin historique de l'avènement d'une nouvelle société, l'ère des mass médias.
La publicité Dim (p. 18) : cette marque est citée dans le texte. La publicité propose une représentation du « nouveau père » qui n'a rien perdu de sa virilité en maternant. L'image avait fait beaucoup parler à l'époque, elle semble banale aujourd'hui.

Activité supplémentaire

Vocabulaire
Parmi ces mots et expressions, lesquels indiquent une qualité supérieure, une qualité inférieure ?
1. « Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois. » (La Fontaine.) **– 2.** Le nec plus ultra. **– 3.** Un avorton. **– 4.** Un bijou de la technologie. **– 5.** La crème des hommes. **– 6.** Le dernier des hommes. **– 7.** Le dernier des hommes justes. **– 8.** Le meilleur d'entre nous. **– 9.** Une gravure de mode. **– 10.** Un minuscule détail. **– 11.** Une infime minorité. **– 12.** Un cru d'exception. **– 13.** Une finale de rêve. **– 14.** Le minimum d'efforts. **– 15.** Une réussite inouïe. **– 16.** Une chance phénoménale. **– 17.** Un homme de rien. **– 18.** Un article à trois sous. **– 19.** Haut comme trois pommes. **– 20.** Un sourire magnifique. **– 21.** Des résultats insignifiants. **– 22.** Des bénéfices extraordinaires. **– 23.** Un taudis. **– 24.** Des progrès fragiles. **– 25.** Un hit. **– 26.** Un flop. **– 27.** Une déferlante de mauvaises nouvelles. **– 28.** Un jeune homme survolté.

2. Une nouvelle réaliste

La construction du récit : « La parure » p. 20-27

Étudier la 1re partie de la nouvelle

Pour commencer

1. Il peut être intéressant d'analyser des couvertures de quelques magazines féminins (selon les MNPP, plus de 200 titres correspondent à ce segment éditorial), en posant les questions suivantes :
– Quelle image voit-on en couverture ?
– Quels sont les sujets annoncés sur la couverture ?
– Quels sujets sont supposés intéresser les femmes ?
– Observez-vous des différences suivant les titres ?
– Quelles « cibles » sont visées ? Vous reconnaissez-vous (pour les filles) à travers l'un de ces magazines ?

Un personnage stéréotypé

2. a. Dans cette première partie, le personnage n'est pas nommé, il est représenté par le pronom « elle ». Le personnage se fond dans la masse : « une de ces jolies et charmantes filles [...] distingué » (l. 2-3), elle est représentative d'un groupe.

b. On sait qu'elle est jolie, issue d'une famille de classe moyenne (employés) et que son destin est de se marier à un employé, « un petit commis du ministère de l'Instruction publique » (l. 4) mais qu'elle aspire à une vie de grande dame, compte tenu de sa beauté. C'est une jeune femme insatisfaite qui rêve d'être princesse.

3. Les commentaires pourraient laisser penser que cette femme est victime d'une société fermée, sa naissance dans une famille modeste est « comme une erreur du destin » (l. 1). Le commentaire au présent en fait un exemple de femme dont les qualités naturelles, « [sa] beauté, [sa] grâce et [son] charme » (l. 6-7), sa « finesse native, [son] instinct d'élégance, [sa] souplesse d'esprit » (l. 7-8) destinaient à la vie d'une grande dame.

Cependant, peu à peu, le récit va montrer comment l'héroïne gâche sa vie en remâchant l'injustice de sa naissance.

4. a.

La réalité de l'héroïne	Les rêves et les aspirations de l'héroïne
– « pauvreté de son logement », « misère des murs », « usure des sièges », « laideur des étoffes » (l. 11-13)	– « toutes les délicatesses et tous les luxes » (l. 10)
– « la petite Bretonne qui faisait son humble ménage » (l. 13-14)	– « des regrets désolés et des rêves éperdus [...] antichambres nettes, capitonnées avec des tentures orientales, éclairées par de hautes torchères de bronze » (l. 15-16) – « deux grands valets [...] larges fauteuils [...] chaleur du calorifère » (l. 16-18) – « aux grands salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables » (l. 18-19)
– « table ronde couverte d'une nappe de trois jours... bon pot au feu ! » (l. 22-24)	– « petits salons coquets parfumés » (l. 19) – « dîners fins, argenteries reluisantes, aux tapisseries [...] féerie [...] plats exquis servis en des vaisselles merveilleuses [...] chair rose d'une truite ou des ailes de gelinotte » (l. 25-29)
– « Elle n'avait pas de toilettes, pas de bijoux, rien. » (l. 30-31) – « en face de son mari » (l. 23)	– « toilettes », « bijoux » (l. 30) – « les amis les plus intimes, les hommes connus et recherchés » (l. 20-21), « galanteries chuchotées » (l. 27-28)

On observe une disproportion au profit du rêve. Le quotidien est ordinaire, humble : notion de laideur, d'ennui, de solitude, de banalité, de grisaille, de vide, de prosaïsme. Le monde du rêve est celui du luxe où tout est grand, brille, où les matières sont choisies : évocation de la beauté, du raffinement, de la séduction, de la magie.

b. L'anaphore, le rythme ternaire, les accumulations de compléments d'objet permettent au rêve de s'imposer :

– « Elle songeait » + 2 compléments (l. 15-16) ;
– « Elle songeait » + 3 compléments (l. 18-20) ;
– « elle songeait » + 3 compléments (l. 24-26) ;
– « Elle eût tant aimé » + 3 compléments (l. 31-32).

5. Cette situation fait souffrir le personnage : « Elle souffrait » (l. 10) ; « Elle souffrait de... » (l. 11) ; « la torturaient et l'indignaient » (l. 13) ; « regrets désolés » (l. 14) ; « Elle n'avait pas... » (l. 30) ; « Elle pleurait [...] de chagrin, de regret, de désespoir et de détresse » (l. 34-35).

Étudier la 2e partie

La construction du récit

6. Le premier événement qui vient rompre la monotonie de cette existence est l'invitation. Son importance est signalée par l'indication de temps « un soir » (l. 36) et le passé simple « rentra » (l. 36).

7. Mathilde Loisel (le nom apparaît sur l'invitation (l. 41) et le prénom dans la bouche du mari (l. 62)) n'a pas la réaction espérée par son époux, elle éprouve du dépit et manœuvre pour obtenir toilette, accessoires et bijoux sans lesquels elle ne se rendra pas à la fête. Elle a conscience que la somme est importante pour paraître à une seule soirée et demande avec prudence la somme qu'elle estime indispensable : 400 francs, soit un mois et demi de salaire. Son mari, qu'elle juge « économe » (l. 66), « pâli[t] » (l. 70), sacrifie l'argent qu'il destinait à ses loisirs et négocie pour la parure : « c'est très chic, pour dix francs, tu auras… » (l. 82-83). Elle ne se soucie pas du budget que cela représente pour leur ménage, plus soucieuse de soigner son apparence.

8. Madame Loisel ne cesse de passer de l'enthousiasme à la détresse. Après les larmes provoquées par l'absence de robe, elle retombe dans la tristesse parce qu'elle n'a pas de bijoux. C'est encore son mari qui trouve une solution pour la tirer de sa détresse. Le point culminant des préparatifs est l'essayage des bijoux chez Madame Forestier. Elle rejette plusieurs parures avant de défaillir devant la rivière de diamants, « … son cœur se mit à battre d'un désir immodéré. Ses mains tremblaient en la prenant. Elle […] demeura en extase devant elle-même. » (l. 102-104).

9. a. et b. Le jour du bal, Madame Loisel est au sommet de la félicité, c'est son jour de triomphe et de gloire, elle est ivre de plaisir, sur un « nuage de bonheur » (l. 115-116). Le temps se dilate, l'imparfait souligne la durée.

Étudier la 3e partie

Temps de l'histoire, temps du récit

10. et 11. La fin du bal marque le retour amer à sa vie quotidienne, son manteau jure avec sa toilette, ils ne trouvent pas de voiture : « C'était fini, pour elle. » (l. 134), mais surtout elle a perdu la rivière de diamants. La déchéance progressive de Madame Loisel fait écho aux préparatifs de la fête : « Son mari rentra vers sept heures. » (l. 160) ; « Elle attendit tout le jour… » (l. 164) ; « Loisel revint le soir… » (l. 166) ; « Au bout d'une semaine, ils avaient perdu toute espérance. » (l. 170) ; « Quand Madame Loisel reporta la parure à Madame Forestier… » (l. 195) ; « Il fallait chaque mois » (l. 211) ; « Et cette vie dura dix ans. » (l. 215). À la journée tragique succèdent la semaine puis les mois puis les années. Le rythme s'accélère à la suite de la réception de la parure par Mme Forestier mettant en avant la temporalité du recouvrement de la dette qui s'étend sur un temps long. La perte de la parure répond au prêt, sa nouvelle tenue de « femme du peuple » à la belle robe de bal, Madame Loisel ne songe plus à la vie de grande dame mais « à cette soirée d'autrefois, à ce bal où elle avait été si belle et si fêtée » (l. 225-227). Le plaisir a duré quelques heures, la vie terrible plus de dix ans.

12. L'argent devient une obsession de chaque instant : « On le leur laisserait à trente-six mille. » (l. 181) ; « Loisel possédait dix-huit mille francs […]. Il emprunterait le reste. » (l. 185-186) ; « Il emprunta, demandant mille francs à l'un, cinq cents à l'autre, cinq louis par-ci, trois louis par-là, prit des engagements ruineux, eut affaire aux usuriers… » (l. 187-189). Leur vie devient celle de « nécessiteux » (l. 201), la dette est colossale, Madame Loisel « défend sou à sou son misérable argent » (l. 210), tandis que son mari « faisait de la copie à cinq sous » (l. 214). Le vocabulaire de l'argent est omniprésent dans ce passage. Les Loisel ne semblent plus vivre que pour rembourser leurs dettes.

13. Le portrait de Madame Loisel (l. 219-227) répond au début de la nouvelle, la belle femme charmante avec de l'esprit est devenue vieille, dure, elle parle haut, elle est mal coiffée, mal habillée, ses mains roses sont grosses et rouges. Son aspect, son comportement se sont modifiés. Elle accepte sa vie, en devient l'actrice. Si elle rêve toujours, ses rêves portent sur le passé, elle a l'impression que sa vie lui a été volée : « Que serait-il arrivé si […] Comme il faut peu de chose pour vous perdre ou vous sauver ! » (l. 228-231). Elle est devenue de fait une déclassée.

Étudier la 4e partie

La chute, un dénouement brutal

14. Madame Loisel est poussée à avouer à Madame Forestier, par fierté, d'avoir tout remboursé mais aussi parce que Madame Forestier ressemble encore à la jeune femme que fut Madame Loisel.

15. Les Loisel ont vu leur vie bouleversée par la perte d'une simple copie : jamais Mathilde n'aurait pu imaginer que les grandes dames vivaient aussi sur l'apparence. Tout ce qu'elle a envié, désiré, admiré n'est qu'une illusion.

Pour conclure

16. Madame Loisel peut apparaître comme une victime, qui ne maîtrise pas le jeu social, mais elle a beaucoup œuvré pour sa propre perte et entraîné, à cause de ses rêves de grandeur, son mari dans son malheur. C'est un personnage auquel il est impossible de s'identifier.

17. La littérature du XIXe siècle regorge de personnages pris dans l'illusion comme Madame Bovary ou Lucien de Rubempré. Madame Loisel ressemble à une héroïne de conte de fées qui aurait mal tourné. La nouvelle est réaliste et vraisemblable. À notre époque, Madame Loisel se serait plutôt laissé séduire par les mirages du show-biz : les élections de miss, les émissions de télé réalité, les magazines people, les défilés de mannequins, les histoires des gagnants du loto et celles des « chefs d'entreprise partis de rien ».

Activités

1. Vocabulaire

Rêve : Combinaison involontaire d'images ou d'idées, souvent confuses, parfois très nettes et très suivies, qui se présentent à l'esprit pendant le sommeil. Idée plus ou moins chimérique destinée à satisfaire un désir.

Rêverie : État de l'esprit occupé d'idées vagues.

Rêvasserie : Terme plus familier (avec suffixe péjoratif). Rêveries vagues.

Songe : Fiction, rêve éveillé.

Illusion : Erreur qui semble se jouer de notre esprit, le tromper. Pensée, imagination chimérique.

Hallucination : L'hallucination se produit sans objet extérieur contrairement à l'illusion qui est une erreur causée par quelque objet extérieur. Un homme qui a une hallucination de l'ouïe entend des sons qui ne sont le fruit que de son imagination. Un homme qui a une illusion de l'ouïe entend un son qui, en effet, est produit au dehors, mais son oreille le trompe sur la nature de ce son.

Fantasme : À l'origine, le mot signifie « fantôme ». Il s'agit d'abord d'un terme médical qui définit l'illusion qui fait voir un objet qui n'existe pas. Cela s'apparente à une vision purement imaginaire qui envahit l'esprit (ex. caresser des fantasmes).

Chimère : Au départ, monstre formé de plusieurs animaux puis imagination vaine, projet séduisant mais irréalisable (ex. poursuivre des chimères).

Vision : Vaine image que l'on croit voir, par peur, par rêve, par folie, par superstition. Idée folle, extravagante.

Cauchemar : Rêve effrayant.

2. Écriture L'exercice est repris dans la leçon 8 de grammaire (Le complément d'objet). Vous trouverez un exemple de devoir rédigé par un élève qui s'inspire du « Pour conclure » et de la première partie du texte.

3. Vocabulaire Le relevé a été effectué en partie dans la question 5 : souffrir, pleurer, regret, désolé, peine, chagrin, désespoir, détresse, auxquels on peut ajouter (suite du texte) atterré, abattu, mélancolie, amertume, dépit, détresse, frustration, déception, contrariété, tourment, nostalgie, agitation, désespoir, affliction, accablement, consternation.
Pour compléter cette liste, il est possible de partir de la définition même de certains de ces mots :

Amertume : Tristesse causée par une déception, un sentiment d'injustice : dépit.

Chagrin : Sentiment de profonde tristesse : peine, douleur, affliction.

Déception : Sentiment de tristesse parce qu'on n'a pas obtenu ce qu'on voulait : déconvenue, désappointement.

Désespoir : Perte de tout courage : découragement, détresse.

Détresse : Sentiment d'abandon, d'impuissance : désarroi, douleur.

Frustration : Souffrance ressentie parce qu'un besoin ne peut être satisfait : privation.

Tourment : Inquiétude qui agite sans cesse l'esprit : tracas, soucis.

Nostalgie : Tristesse vague suscitée par le regret de ce qui n'est plus : insatisfaction, regret.

4. Écriture Ce sujet s'inspire des questions 2, 3 et 13.

5. Lecture d'image Jacques-Joseph Tissot, dit James Tissot, né à Nantes le 15 octobre 1836 et mort à Chenecey-Buillon le 8 août 1902, est un peintre et graveur français. Il s'est installé à Londres après 1870 et y gagne beaucoup d'argent. Connu comme peintre mondain, il a aussi réalisé des caricatures pour *Vanity Fair* et, à son retour en France, il s'est consacré à une peinture plus religieuse, d'inspiration médiévale.
Le tableau s'intitule *Le Bal,* mais la haute bourgeoisie rassemblée là ne danse pas encore. Grande salle, plantes vertes, draperies, lustres de cristal, toilettes recherchées et immaculées, coiffures élaborées, queues de pie, chemises à plastron, tout donne une impression de confort et de luxe. La salle est bondée mais les invités continuent à arriver pour se montrer, pour converser. La jeune femme, qui entre au bras d'un homme sensiblement plus âgé qu'elle, cherche du regard, elle contrôle peut-être si son arrivée a été remarquée. La femme occupe la plus grande partie de la toile, sinueuse comme le serpent de la tentation. Les couleurs sont chaudes (rouge, jaune). La lumière semble émaner de la jeune femme, elle est sous le feu des projecteurs et elle irradie.
Le bal est un moment primordial où la bonne société se donne à voir avec son argent. De nombreuses œuvres littéraires comme *Le Bal* d'Irène Nemirovski ou *César Birotteau* de Balzac en font un ressort narratif.
Deux autres œuvres de James Tissot sont commentées sur le site du Musée d'Orsay.

3. Une nouvelle de science-fiction

La visée argumentative : « Un nuage » p. 28-31

Étudier la nouvelle

Pour commencer

1. L'eau comme le soleil sont nécessaires à la vie. Pourtant, si le soleil est généralement associé à la joie, aux vacances et aux jours heureux, la pluie, quant à elle, est rattachée au Déluge, à l'ennui ou à la mélancolie. Mais en ces temps d'interrogations sur le climat, les représentations qu'ils génèrent n'ont-elles pas évolué associant notamment le soleil à des notions plus péjoratives comme la canicule ou la sécheresse ?
Il existe de nombreuses expressions toutes faites portant sur la pluie et le soleil telles que : « ne pas être né de la dernière pluie », « parler de la pluie et du beau temps », « après la pluie, le beau temps », « faire la pluie et le beau temps », « être ennuyeux comme la pluie », « rien de nouveau sous le soleil », « fondre comme neige au soleil »…

Le passé reconstitué

2. La Terre n'est nommée que tardivement lorsque le narrateur évoque le fait qu'il « aurait fallu commencer par ne pas redresser l'axe de la Terre » (l. 47-48) mais des indices peuvent nous faire penser dès le début que l'histoire s'y déroule puisque le lieu comportait autrefois des saisons et abrite des humains, qu'il est fait mention du Golfe où le pétrole y était extrait avant que cette ressource soit épuisée. Le texte raconte donc un futur de la Terre, un futur suffisamment proche pour que les représentations d'un passé révolu comme des expressions (« ennuyeux comme la pluie »), des comptines, des techniques (les voitures à essence) soient familières voire encore conservées par quelques anciens, bien qu'interdites.

3. La première partie du texte décrit une situation apocalyptique, la civilisation que nous connaissons a disparu. Le ciel est toujours désespérément bleu, les saisons et les végétaux ont disparu, les oiseaux sont devenus rares. Le sable a tout envahi, le pétrole est épuisé, toutes les populations souffrent de la luminosité et de la chaleur. Des lois ont imposé des changements de vocabulaire, tout ce qui rappelle le passé est interdit. Les enfants apprennent à l'école que le ciel a toujours été bleu.

4. La civilisation s'est auto-consumée. À force de consommer du pétrole et de polluer, d'éradiquer les forêts, les climats se sont totalement déréglés. L'époque de prospérité disparue se nomme « l'Ère des nuages », le texte évoque au plus-que-parfait les événements qui ont précédé cette situation sous-entendant la responsabilité des voitures qui « [ont] contribué chacune, patiemment, à la catastrophe pourtant annoncée depuis des lustres » (l. 11-12) et dénonçant le fait d'avoir « redress[é] l'axe de la Terre pour rentabiliser la production d'énergie solaire » (l. 48-49). Les constructions passives ou impersonnelles sont fréquentes, (« il n'y avait plus » (l. 12), « il était devenu » (l. 30), « il fallait » (l. 35), « il faisait » (l. 49)) auxquelles est associé l'emploi omniprésent du « on ». Ces formulations diluent les responsabilités : tout le monde a contribué, personne ne peut être directement tenu pour responsable mais des mesures inadaptées ont été prises.

5. et 6. Les peaux ont bruni, « même les populations blanches à l'origine [sont] devenues presque noires » (l. 20). Les hommes vivent dans des villes numérotées, entourées par des dispositifs destinés à contenir le sable. La mémoire du passé, tout ce qui rappelle l'avant-cataclysme se perd, d'autant que les autorités ont pris des mesures pour interdire tout ce qui peut susciter les regrets, la nostalgie et les révoltes. Ainsi, les thermomètres sont interdits, les mesures de températures ont été modifiées et leur communication est un monopole d'État. Les autorités ont également légiféré pour supprimer toutes les expressions et les chansons qui évoquent les saisons, la pluie, mais certaines ont disparu d'elles-mêmes, du fait de la situation. Enfin, elles imposent une mémoire historique et ont interdit les livres. Sourire ne se fait pas, la bonne éducation impose le port du masque. Tout est déshumanisé, les noms ont disparu, comme les villes, les gens portent des numéros.

Les interventions du narrateur

7. et 8. Le récit est rédigé à la troisième personne, le narrateur est omniscient mais le texte ne délivre pas plus d'informations que celles qu'un habitant de la ville 45 peut connaître : « cela rappelait ces engins grotesques qu'au temps de la Pluie les villes utilisaient… » (l. 7- 8). Il porte un jugement sur l'incohérence du discours de certains de ses concitoyens sur l'esthétisme des murailles gonflables pourtant salutaires : « Quelle ingratitude ! […] Pour ce qu'il y avait à voir dans le désert ! Enfin, il fallait toujours critiquer ! » (l. 54-56).

9. Le mot « débile » a ici le sens de faible, sans force physique, mourant. Cela s'explique non seulement parce que le soleil « semble se lever toujours à la même place » (l. 50) mais également parce que la prochaine catastrophe annoncée est sa disparition : « cet astre débile qui ne se donnait même plus la peine de voyager […] qui allait, comme un pauvre type au bout d'une vie harassante, finir par enfler, se dégonfler puis s'effondrer lui-même et s'éteindre. » (l. 45-47).

Une journée particulière

10. Le récit est centré sur un seul personnage, nommé Enfant Deux-247, ce qui crée un sentiment de solitude même s'il représente un groupe, celui des enfants, ces « vigies de l'humanité » (l. 59). Il représente le futur et l'espoir en l'humanité, en des jours meilleurs où la pluie arroserait la ville, même si « [les enfants] n'étaient pas plus écoutés que jadis » (l. 60). Son espoir semble d'autant plus vif qu'il n'a pas contribué à la catastrophe.

11. Cette journée est particulière pour l'enfant qui se sent presque de l'entrain, il est « presque heureux » (l. 65). Il a un pressentiment : « Ce matin-là, Enfant Deux-747 sentait quelque chose. » (l. 58). Il se sent investi d'une mission, il semble persuadé que son rôle de guetteur va porter ses fruits, qu'il va voir apparaître les signes évocateurs de la pluie et qu'il sera celui qui apportera bonheur et espoir en la vie dans toute la ville.

12. L'enfant veut être le messie : « [Il] se sentait choisi pour réanimer les cloches de Ville 45 et sonner la Libération. » (l. 84-85). Il est le seul veilleur, le seul qui garde l'espoir d'un avenir meilleur. Le signe concret qu'il reçoit est l'obscurcissement du soleil par des nuages noirs, annonciateur de pluie. Ce changement confirme son intuition, il est l'élu, « l'enfant sorcier » (l. 93), celui capable d'accomplir le miracle tant attendu : la pluie.

13. À partir de la ligne 58, c'est le point de vue de l'enfant qui prime. Le lecteur partage ses pensées et ses sensations. On passe à une focalisation interne, le narrateur racontant tout ce que pense le personnage. Les verbes « sentir », « comprendre » et « concevoir » sont révélateur de l'adoption d'un point de vue interne.

La révélation finale

14. et 15. Parce que l'enfant a disparu dans le nuage de sauterelles, le récit change de point de vue pour décrire ce qui se passe : « Elles ne laissèrent rien […] pas un vivant, pas une pensée d'enfant. » (l. 100-101).

16. « Puis elles partirent et laissèrent, intact, un ciel bleu, pas un bleu de vacances <u>mais</u> un bleu de fer, un bleu éternel. » (l. 99-101). Cette phrase de clôture reprend la phrase d'ouverture : « Le ciel était bleu […] un bleu enfer. » (l. 1-3).

17. Cette fin est ironique car alors que l'on espérait une fin heureuse, tout espoir est anéanti dans le dernier paragraphe. De plus, alors que tout au long du texte, le soleil est pointé comme l'élément responsable de cette situation catastrophique pour l'humanité et plus globalement la vie, ce sont des sauterelles qui réduisent à néant l'homme. Les sauterelles ont survécu et ont continué vers « le poêle Sud » (l. 100). L'enfant qui se croyait le messie est mort.

Pour conclure

18. Le texte présente des traits d'humour mais il annonce l'apocalypse climatique, il a donc une visée argumentative. Le ton général est cynique.

19. Tous les lecteurs s'interrogent sur cette dédicace. L'édition ne comporte aucun renseignement. Le thème des camps de concentration a été traité par l'auteur dans une autre œuvre. Les hommes, dans la nouvelle, sont réduits à des numéros, déshumanisés et l'enfant se présente comme celui qui fera sonner les cloches de la Libération. Par leur mépris de la vie, les hommes préparent un autre génocide, celui de tout le genre humain.
Concernant l'image (p. 29), il est à noter que le peintre Thierry Diers dispose d'un site personnel, et que, par ailleurs, 32 toiles sont visibles sur le site de l'ADAGP.

Activités

1. Écriture En début d'année, écrire une partie de récit plutôt qu'un récit complet peut s'avérer nécessaire. Le dénouement ne sera pas forcément heureux, au bleu éternel peut succéder le déluge et la nouvelle se transformer en mythe.

2. Vocabulaire Cet exercice est destiné à préparer le sujet d'écriture 5.
a. Dans le texte les termes qui expriment la chaleur sont la luminosité, le feu du soleil, torride, la chaleur, les températures élevées, la canicule, qui ont pour conséquence la création de dunes, de mirages et d'oueds craquelés.
b. Pour évoquer un froid extrême, en revanche, il est possible d'utiliser les termes suivants : gel, glace, froid qui mord, pôle, icebergs, glaciation, neige, givre, bise, banquise, congères, trembler, grelotter, engelures, gerçures…

3. Orthographe Le participe passé ne s'accorde pas avec l'auxiliaire avoir lorsqu'il n'y a pas de complément d'objet antéposé : « avait […] duré » (l. 22) ; « les autorités ayant arbitrairement décidé » (l. 25) ; « avait disparu » (l. 34) ; « avait embelli » (l. 35).
En revanche, lorsqu'un complément d'objet est placé avant l'auxiliaire avoir le participe passé s'accorde : « il l'avait appris » (l. 16) (accord avec « l' »).
L'auxiliaire être utilisé à la voix passive engendre un accord du participe passé avec le sujet : « les populations […] étaient devenues » (l. 20) ; « les noms étaient tombés » (l. 23) ; « les thermomètres étaient interdits » (l. 28) ; « il était devenu grossier » (l. 30) ; « tout […] était banni » (l. 32-33) (bien que banni fonctionne comme attribut du sujet avec était).
Le participe passé employé comme adjectif entraîne un accord avec le nom : « les esprits échauffés » (l. 26).

4. Réécriture Enfant Deux-247 se **sent choisi** pour réanimer les cloches de Ville 45 et sonner la Libération. Les champs alentour **reverdiront**, les camps **se videront**, les ruisseaux **chanteront** comme des bambins.
Et **c'est** aujourd'hui. Lui seul **veille**. Les habitants accablés **ont cédé** à l'oubli du sommeil.
Soudain, il **comprend** et le plus grand, le plus long, le plus illégal sourire de sa vie **dévore** le bas de son visage tanné. Le soleil haut, là-bas, de l'autre côté de la statue décapitée, **a disparu**. Les nuages noirs **arrivent**. Il **est** bien l'enfant sorcier. Les fleuves **vont** revenir, les cascades, les fontaines, les sources, les bains, la mer peut-être.

5. Écriture Le sujet permet de réutiliser du vocabulaire : la grande inondation (vocabulaire dans le « Pour commencer ») ou la grande glaciation (vocabulaire de l'exercice 2) ; de manier l'imparfait et le plus-que-parfait (retour en arrière). Le plan est suggéré : un paragraphe décrivant la situation après le cataclysme, un paragraphe racontant les origines du phénomène.
Un autre sujet d'écriture porte sur la notion de retour en arrière, dans l'atelier d'écriture, p. 35.

Œuvre intégrale : *Carmen* p. 32-33

Toutes ces questions ne sont pas destinées à être traitées par écrit. Pour vérifier la lecture et la compréhension, on s'appuiera sur les questions 1, 3, 4, 13, 16, 18, 20. Il peut aussi être envisagé de n'étudier que l'épisode central, la confession de Don José et les amours tragiques de celui-ci avec Carmen.

Étude de la nouvelle de Mérimée

La structure de la nouvelle

1. et 2. Le récit est rédigé à la première personne, le narrateur est un personnage de la nouvelle. Il s'adresse au lecteur : « Je peux vous raconter une petite histoire. » La véracité du récit est attestée par le narrateur qui a recueilli directement le témoignage du bandit.
Concernant ce premier narrateur, le lecteur sait :
– qu'il a étudié des textes historiques, qu'il est archéologue (comme l'auteur de la nouvelle) et qu'il souhaite publier un mémoire sur la bataille de Munda ;
– qu'il voyage en Espagne (Andalousie-Cordoue) avec un guide local ;
– qu'il est français ;
– que, en sortant du collège, quinze ans auparavant, il s'est intéressé à l'occultisme ;
– qu'il joue les flegmatiques et ne tremble pas comme son guide devant Don José : « Que m'importait ? Je connaissais assez le caractère espagnol pour être sûr… j'étais bien aise de savoir ce qu'est un brigand. On n'en voit pas tous les jours. », au point d'accepter son invitation et de le prévenir de l'arrivée des soldats.
La fiche d'identité est lacunaire : on ne connaît ni le nom, ni le physique du narrateur.
Par contre, si l'on compare les données recensées avec la biographie de Mérimée, on s'aperçoit que le premier narrateur partage bien des traits de caractère avec l'auteur. L'histoire est ainsi « authentifiée », Mérimée raconte une aventure qu'il a vécue.

3. et 4. Au chapitre 3, le narrateur qui prend le relais est Don José, le brigand. L'archéologue est venu le visiter dans sa prison et il se fait son confesseur. Le passage d'un narrateur à l'autre se fait lorsque le premier narrateur précise « c'est de sa bouche que j'ai appris les tristes aventures qu'on va lire », pour donner la parole à Don José : « Je suis né, dit-il. »

5. Le nouveau narrateur emploie le passé composé et le présent d'énonciation. « Monsieur et vous » représentent le narrateur du chapitre 1, c'est-à-dire l'archéologue.

6., 7. et 8. Au chapitre 4, c'est l'archéologue qui reprend la parole. Il s'exprime à la première personne (« je ne crois pas en avoir vu un seul frappé d'embonpoint ») et au présent. L'homme d'étude prend le pas et le chapitre 4 est un exposé sur les Bohémiens, sur leur langue. Dans cette partie, « vous » représente le lecteur : « en voilà assez pour donner aux lecteurs de Carmen ». L'héroïne du récit de José, Carmen, est une bohémienne. Les récits sont donc emboîtés.

Deux rencontres successives (chapitres 1 et 2)

9. Au début du chapitre 1, le narrateur rencontre un voyageur, « un jeune gaillard de taille moyenne mais d'apparence robuste, au regard sombre et fier », « d'une main, il tenait un licol, de l'autre une espingole de cuivre ». L'homme armé toise le narrateur et son guide qui pâlit à sa vue et montre « une terreur évidente ». Le narrateur, bien qu'intrigué par la peur de son guide, ne le juge pas dangereux et il lie connaissance avec lui : il « ne semblait pas avoir de mauvais desseins », « il s'humanisait ». Dans la conversation, il mentionne « un procès ».
L'homme n'a pas fumé depuis longtemps, ni mangé depuis au moins quarante-huit heures. Son nom, Don José, est révélé par la vieille qui les accueille à la *venta* puis confirmé par le guide qui le nomme « José Navarro ». Le narrateur découvre plus tard que le bandit est basque.

10. Cependant, le narrateur avait déjà cru deviner l'identité du bandit, armé, en fuite, correspondant au signalement des affiches de recherche : « cheveux blonds, yeux bleus, grande bouche, belles dents..., oui c'était bien lui ». L'attitude du guide, qui ne cesse de multiplier les signaux, que le narrateur ignore (geste, clin d'œil, refus de partager le repas), l'avait déjà conforté dans cette hypothèse et pour en avoir le cœur net, il amène la conversation sur le sujet des bandits.
En réalité, avide d'aventures, le narrateur s'est trompé sur l'identité du bandit qui n'est pas José-Maria comme il l'apprendra de la bouche même de Don José. Le narrateur montre qu'il n'est pas effrayé, ni imprudent, il entend juger l'homme sur ses actes, par lui-même, mais prend quand même quelques précautions : « je ne me souciais pas de donner des soupçons à Don José [...] il me semblait que le meilleur parti à prendre était de montrer la plus grande confiance » ; « Jamais je n'oublierai son regard farouche [...] l'espingole que, par mesure de précaution, j'avais mise à quelque distance de sa couche. »

11. La tête du bandit a été mise à prix et le guide du narrateur entend toucher la récompense de deux cents ducats.
Le narrateur prévient Don José que le guide va revenir accompagné des soldats lui permettant ainsi de s'enfuir. Cependant, la décision n'a pas été simple à prendre, il se demande *a posteriori* si son action est morale car il a laissé fuir un criminel, a mis en danger la vie de son guide et il en éprouve du remords.

12. Le narrateur rencontre Carmen à Cordoue, alors qu'elle vient de se baigner dans le Guadalquivir. Ayant remarqué sa beauté, le narrateur lui offre un cigare, l'invite à manger des glaces et consent à la suivre chez elle pour qu'elle lui dise la bonne aventure.

13. Le portrait de Carmen la montre « petite, jeune, bien faite, de très grands yeux ». À cette première impression succède un portrait plus détaillé : « sa peau approchait fort de la teinte du cuivre. Ses yeux étaient obliques mais admirablement fendus ; ses lèvres un peu fortes mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes, des cheveux un peu gros, noirs, longs et luisants ». Le tout forme une « beauté étrange et sauvage », inoubliable.

14. Carmen entendait le séduire avant de le dépouiller et peut être de le faire assassiner comme l'Anglais : « Nous passons dans un endroit que je vous ferai dire. Vous tombez sur lui : pillé rasibus ! Le mieux serait de l'escoffier. » C'est Don José qui le sauve en intervenant. Le narrateur en est quitte pour la perte de sa montre et Don José s'est acquitté de la dette qu'il avait à son égard. Plus tard, lors de sa confession, Don José lui apprend que Carmen en voulait aussi à son argent et à l'anneau « magique ». Son sauveteur finit par tuer Carmen avant de se livrer aux autorités de Cordoue, las d'assassiner ses rivaux et de tuer des hommes pour les dépouiller.
Le narrateur se retrouve donc mêlé intimement à la vie des deux protagonistes, il est le témoin, la victime, le confesseur et l'exécuteur testamentaire de Don José.

Carmen, une femme fatale ? (chapitres 2 et 3)

15. Carmen est aimée des hommes, jalousée des femmes. Mais l'antagonisme entre Carmen et les ouvrières de la fabrique vient surtout de ce qu'elle est une bohémienne, une « servante de Satan ». Tous les hommes succombent à ses charmes : les officiers, le juge qui a fait libérer le mari de Carmen, l'Anglais, Don José, Lucas le toréador, le narrateur.

16. Lors de leur première rencontre, « pour son malheur », Don José juge la *gitanilla* inconvenante et effrontée mais Carmen, vexée de son désintérêt vient l'aguicher, le railler et lui jette une fleur « qui lui fait l'effet d'une balle ». La fleur finit dans son portefeuille, « première sottise ». Deux heures après, il est chargé de l'arrêter parce qu'elle a blessé une autre ouvrière de la fabrique de cigares : elle feint la docilité, se couvre de sa mantille, « douce comme un mouton » puis entreprend de le

séduire, l'appelant « mon » officier, le suppliant, jouant sur la complicité en prétendant être « sa payse » basque et avoir été prise à parti pour cette raison. Don José, dans son récit, reconnaît qu'« elle mentait, elle a toujours menti », qu'il était « comme un homme ivre ». Il lui permet de s'enfuir. Il paie cette complaisance d'une peine de prison mais ne s'échappe pas, malgré la lime que lui a fournie Carmen, il ne veut pas déserter.

17. Don José revoit la *gitanilla* chez le colonel et il éprouve un sentiment de jalousie. C'est son désir de « tuer tous les freluquets qui lui contaient fleurette » qui lui fait comprendre qu'il est amoureux. La *gitanilla*, en sortant de la maison et en le regardant « des yeux que vous savez, monsieur », lui donne rendez-vous. C'est elle qui prend les initiatives.

18. De ce moment, Don José paraît envoûté, il lui donne tout son argent, la suit chez elle et Carmen se donne à lui pour « payer ses dettes ». Dès ce moment, Don José cède à toutes ses demandes : il détourne les yeux pour ne pas voir la contrebande alors qu'il est de garde, il tue le jeune lieutenant qui le surprend chez Carmen. Dès lors, il dépend entièrement d'elle, se fait bandit. À plusieurs reprises, il envisage de renoncer au métier de bandit, par exemple à Gibraltar, lorsqu'il est blessé à Grenade, mais le courage lui en manque parce qu'en renonçant à ce métier, il devrait renoncer à Carmen. Carmen joue avec lui, lui dit qu'elle l'aime, lui donne des noms d'amour (« mon rom », « minchorrô »).

19. Carmen est une voleuse, une diseuse de bonne aventure et une prostituée. Pour prouver à Don José qu'elle l'aime, elle évoque le fait qu'elle ne l'ait pas fait payer. Elle se fait offrir des maisons, des vêtements puis finit par attirer ses proies dans des embuscades.

20. Carmen défend avant tout sa liberté, y compris celle d'aimer la personne qui lui plaît. Elle refuse qu'on lui interdise quoi que ce soit : « Prends garde, quand on m'interdit une chose, elle est bientôt faite » ; « Tu veux me tuer, je le vois bien ; c'est écrit mais tu ne me feras pas céder » ; « Carmen sera toujours libre ». Don José en avait déjà fait l'expérience, elle lui avait envoyé une lime en prison : « Pour les gens de sa race, la liberté est tout » et pendant deux ans, elle s'est efforcée de faire évader son mari.
Carmen est donc une femme fatale à plus d'un titre. Personne ne lui résiste, elle croit au destin, elle conduit des hommes à la mort, elle préfère mourir que de plier.

La représentation des Bohémiens (chapitres 3 et 4)

21. et 22. Carmen est habillée de rouge, elle porte un jupon court, des bas troués, montre ses épaules, mais porte une mantille. Plus tard, elle est « attifée, tout en or et tout rubans, avec une robe à paillettes, des souliers à paillettes » ou « un châle d'or sur les épaules, un peigne en or, tout en soie ». Dans le récit, les bohémiens sont contrebandiers, danseurs, voleurs ; les femmes disent la bonne aventure, vendent des philtres, mendient. Dans l'exposé du chapitre 4, le narrateur ajoute qu'ils sont maquignons, vétérinaires, tondeurs de mulet, rétameurs. Il ne parle pas des pailleurs, de la fabrication de paniers. Ils sont itinérants, la liberté est la valeur primordiale ainsi que la solidarité. Mérimée insiste sur la famille qui recueille un vieillard mourant, sur la fidélité des femmes à leur mari. Dans l'ensemble ils mènent une vie misérable et sont mal accueillis partout où ils passent, Mérimée emploie le terme « aversion » à leur sujet.

23. Les « Gentils » leur reprochent leur mode de vie différent, le fait qu'ils placent leurs lois au premier plan, leurs vols, leur absence de religion.

24. Carmen dit qu'ils sont comme « chien et loup », il reste pour elle un étranger qui met des cierges à la Sainte Vierge et ne comprend pas son besoin de liberté.

25. Dans le texte, les Bohémiens sont appelés « calès » (noirs), Roms, Égyptiens, Flamands, Gitanos, Gypsies, Zigeuner. On peut y ajouter Gitans, Tsiganes (ou Tziganes), Manouches, Romanichels, Bohémiens, Sinti, Gens du voyage ou encore Nomades.
Les préjugés ont peu évolué : considérés comme des voleurs de poules, on leur reproche leur saleté, le fait qu'ils vivent à l'écart, qu'ils ne respectent pas la propriété privée, mais on célèbre néanmoins le jazz manouche, les dresseurs.
Le site du caréc de l'académie de Bordeaux a publié un article de Michel Praneuf, linguiste et ethonologue, intitulé « Les Tsiganes : repères historiques et culturels ». Il revient à ce sujet sur les représentations des bohémiens telles qu'elles apparaissent chez les écrivains romantiques du XIXe siècle. Cet article très intéressant qui permet de mettre en contexte l'œuvre de Mérimée est disponible à l'adresse suivante :
http://carec.ac-bordeaux.fr/casnav/tsiPraneuf1.asp

Prolongements

L'opéra

Le texte intégral est disponible sur :
http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/libretto.html

1. Le personnage de Micaëla, fiancée basque de Don José a été ajouté. Il crée une rivale à Carmen, donne à voir un autre type de personnage féminin, plus conforme à la morale. Le personnage, jupe bleue et nattes, est conforme au type indiqué par Don José.

2. *La Havanaise* est adressée à tous les jeunes gens qui se pressent à la sortie de la manufacture. Juste après, la *carmencita* se dirige vers Don José qui ne la regarde pas.

3. Cette chanson met l'accent sur la liberté d'aimer que revendique Carmen et l'extraordinaire séduction dont elle fait preuve : aucun homme ne lui résiste. Le refrain revient plusieurs fois dans cet opéra, quand Carmen est emmenée en prison par exemple.

Quelques représentations de Carmen

4. et 5. C'est surtout l'opéra inspiré de Mérimée qui donne lieu à des représentations variées.
1875 : affiche originale de la création de l'opéra.
1918 : film de Lubitsh.
1983 : film de Rossi adapté de l'opéra de Georges Bizet.
2006 : le film de Mark Dornford-May transpose les amours légendaires de Carmen et de Don José dans un *township* d'Afrique du Sud d'aujourd'hui. Les brigands sont des gangsters, Carmen est noire mais l'histoire d'amour passionnée est toujours au centre du spectacle.
La critique de ce film est disponible sur le site de www.danse-light-magazine.com.

6. L'affiche du film de Rossi présente Carmen dans l'arène. L'image correspond au moment où Lucas, le nouvel amant de Carmen torée sous les yeux de Don José qui épie Carmen. Dans la nouvelle, il est tué par un taureau alors que dans l'opéra, Don José tue Carmen dans l'arène alors qu'elle est descendue pour triompher avec son amant. En surimpression à l'arrière-plan, les visages des deux amants se font face et sont séparés par Carmen.
Le décor du spectacle de la création, quant à lui, montre une architecture orientale comme celle de Cordoue. Don José reconnaissable à son uniforme tient Carmen morte sur son bras et empêche Lucas le torero d'approcher.

7. La plupart du temps, les éditions de la nouvelle et les affiches de films ou d'opéra montrent Carmen habillée en gitane en train d'aguicher ou de danser. Elle est fréquemment représentée telle que Don José la voit pour la première fois, en rouge et blanc, une fleur rouge à la bouche, comme une séductrice fatale. La Carmen de Rossi retrousse sa robe et danse pieds nus, celle de Lubitsch surprend car même si elle garde des attributs de séductrice à la mode de l'époque (yeux charbonneux, coiffure plaquée) et des attributs de gitane (créole, robe à volants), elle est représentée avec un visage triste et méditatif. Une édition récente (collection « Classiques Hachette ») actualise les personnages (costume, cravate, talons aiguille, bas) et montre la jambe de Carmen foulant au pied un homme à terre. Le rouge est présent dans la robe et les chaussures. Parfois, la présence de Carmen est marquée de façon métonymique par la fleur rouge, qu'elle jette à Don José lors de leur première entrevue et qui fait l'objet d'un refrain « La fleur que tu m'avais jetée » dans l'opéra.
D'autres représentations de Carmen peuvent être évoquées :
– *Carmen* de Christian-Jaque (1945), un film avec Viviane Romance et Jean Marais, dont l'affiche est visible sur filmsdefrance.com ;
– il existe une version filmée du spectacle de danse de Roland Petit présenté à l'Opéra de Paris avec Nicolas Le Riche et Clairemarie Osta ;
– le film *Carmen* de Francesco Rosi (1983) a été présenté avec plusieurs affiches ;
– il existe au moins deux adaptations de Carmen en BD, l'une parue dans le magazine *Je bouquine* de septembre 2003, la seconde de Pichard publiée en 1981 aux éditions Albin Michel est plus érotique.

Atelier d'expression : autour des nouvelles p. 34-35

1. Conjugaison

Voici le texte tel qu'il est traduit de l'allemand par Edmond Beaujon :
Han Fook **demeura** de nouveau auprès du Maître de la parole accomplie qui lui **enseigna** la cithare, car il **maîtrisait** déjà le luth, et les mois **fondaient** les uns après les autres comme la neige sous le vent d'ouest. À deux reprises encore, il **se sentit** vaincu par le mal du pays. La première fois, il **s'enfuit** secrètement pendant la nuit […]. La seconde fois, il **rêva** qu'il **plantait** un jeune arbre dans son jardin ; sa femme **était** là et ses enfants **arrosaient** l'arbre avec du lait et du vin. Lorsqu'il **s'éveilla**, la lune **éclairait** sa petite chambre ; il **se**

leva et **vit** non loin de lui le Maître étendu ; il **était** assoupi et sa barbe grise **tremblait** légèrement. Han Fook **fut** envahi par un sentiment de haine mêlé d'amertume contre cet homme qui, lui **semblait**-il, **avait détruit** son existence et l'**avait trompé** sur son avenir.

H. Hesse, « Le poète chinois », *Le Poète chinois*, trad. E. Beaujon (1982), © Calmann-Lévy

2. Écriture

Cet exercice a pour but de montrer aux élèves que la description du lieu où se déroule l'action n'est pas inutile, car elle peut influencer le lecteur, lui donner des indices, guider ses sentiments.
Avant de les faire écrire, il faudra leur préciser que l'heure a aussi son importance : la lumière est différente, les zones d'ombre sont plus nombreuses, les personnes que l'on croise dans les rues aussi.
On pourra aussi faire des recherches, par groupes ou en classe entière, de champs lexicaux différents, suivant les atmosphères choisies. Les listes, écrites au tableau, permettront aux élèves d'enrichir leurs productions.

3. Écriture

Ce travail en groupes oblige les élèves à s'appuyer sur le travail d'un de leurs camarades et d'organiser le portrait qu'ils écrivent.
On peut demander aux élèves d'écrire chacun un début de portrait, puis de faire tourner ces productions. Au final, chaque groupe aura produit trois portraits, parmi lesquels ils devront choisir leur préféré. Ils pourront ensuite le lire de manière expressive devant leurs camarades. On peut même envisager qu'un autre membre du groupe, pendant que son camarade lit le texte, mime la gestuelle de leur personnage.

4. Écriture

Cet exercice a pour but de permettre aux élèves de rendre le portrait de leurs personnages plus vivant. Ils pourront utiliser un ou deux portraits de l'exercice 3 et varier ainsi le point de vue sur les personnages décrits.

5. Jeu de rôles

Les élèves devront tout d'abord faire la liste des tics, habitudes vestimentaires ou de langage des personnages choisis. Grâce aux différents traits de caractères relevés, il sera plus facile d'inventer une situation convenant aux deux ou trois individus.
Il serait évidemment plus intéressant de demander aux élèves d'apporter des vêtements, des accessoires qui donneront vie à leurs personnages.
Le reste de la classe pourra évaluer le travail de leurs camarades en relevant sur une feuille les principales caractéristiques repérées.

6. Vocabulaire

La liste ainsi créée doit permettre aux élèves de préciser le moment de la journée où se déroule l'action et, surtout, d'établir la chronologie des événements.

7. Écriture

Comme dans toute suite de texte, il est important que les élèves fassent la liste des éléments à prendre en compte dans le récit de base : temps des verbes, personnages, point de vue, lieu et époque, style de l'auteur (longueur des phrases, utilisation de phrases nominales, etc.).

8. Écriture

On pourra utiliser comme base d'étude les textes de la séquence (comme celui de Jean Cavé, p. 28-30).

9. Écriture

Cet exercice peut se faire soit indépendamment, soit à la suite d'autres exercices de cet atelier, qui préparent l'élève à structurer et enrichir son récit.
Dans tous les cas, il est très important qu'avant de rédiger, il respecte les étapes proposées pour que les cadres de sa nouvelle soient posés et délimités. Cela lui permettra de ne pas partir à l'aveuglette.
Après l'écriture et la correction de la nouvelle, les élèves pourront taper leur texte sur ordinateur en variant la typologie et la mise en page mais également l'illustrer. Enfin, ils pourront, soit imprimer leur travail, soit le mettre en ligne sur Internet (sur le site du collège, par exemple).

Cap sur le brevet : « La campagne » p. 36-37

Questions

Un homme ordinaire

1. Le récit est rédigé à la troisième personne du singulier, le narrateur n'est pas un personnage du texte, il est externe : « sous ses fenêtres » (l. 2) ; « on lui proposa » (l. 11). (0.5 + 0.5)

2. Dans la première partie du texte, le point de vue est interne : « Cela devenait insupportable. » (l. 1) ; « Non, ce n'était vraiment plus tolérable. » (l. 8) ; « Il fallait évidemment faire quelques réparations. »

(l. 13-14). Toutes ces phrases sont des réflexions du personnage. (0.5 + 0.5)

3. Au début, le personnage n'est désigné que par le pronom « il » puis, après son déménagement il est défini comme étant « le propriétaire de la ferme » (l. 64). On sait juste qu'il a des enfants (l. 9 et l. 29-31) et ne supporte plus le bruit de la ville. Cette restriction est une épure : cette mésaventure pourrait arriver à beaucoup de gens, l'action est privilégiée non le caractère du personnage. (0.5 par désignation + 0.5 + 1 pour les effets)

La dégradation

4. « Cela devenait insupportable » (l. 1), « naguère charmante » (l. 3), « Plus une minute de paix » (l. 10) indiquent que des événements ont déjà eu lieu et que la situation s'est peu à peu aggravée. (0.5 par expression)

5. Le personnage habite en ville, sur une petite place. Il est dérangé par le bruit, « le vacarme des voitures, des moteurs ronflants » (l. 4-5), et craint la circulation pour la sécurité de ses enfants (l. 9). (0.5 pour le lieu + 1 pour les inconvénients)

6. Le personnage déménage dans une petite ferme isolée. Cette solution a de nombreux atouts : la ferme ne coûtait qu'une bouchée de pain, elle est isolée et calme, cela lui a permis de devenir propriétaire (« au moins, il était chez lui », l. 17), il peut acheter des produits frais quatre fois moins chers qu'en ville, l'air y est pur. Mais elle a également des inconvénients, la ferme nécessite de nombreux travaux, elle est située à plus d'un quart d'heure de son travail, les enfants doivent marcher une demi-heure pour arriver à l'école car elle est « un peu loin » (l. 29). Cependant, pour le personnage, c'est « le paradis » (l. 34), il rit quand il contemple les embouteillages, il songe « avec satisfaction » (l. 39) au bien être de sa famille. Les circonstances qui peuvent rallonger le trajet pour aller au travail ou à l'école sont mises entre parenthèses, les inconvénients minimisés : « beaucoup de bien » contre « un peu loin », « quelques réparations ». (0.5 pour chaque atout ou inconvénient + 0.5 pour la solution)

7. La dégradation du paradis se fait progressivement. La première étape est la découverte d'un projet d'autoroute, qui passerait près de la ferme, introduite par « puis » (l. 41). La succession des événements qui mènent à la construction de l'autoroute sont visibles à travers les expressions de temps suivantes : « l'instant d'après » (l. 45-46) ; « après l'avoir poliment écouté » (l. 52-53). À ce moment-là, le propriétaire de la ferme garde une vision positive, il relativise et s'accroche aux avantages : l'autoroute est un « magnifique ouvrage » (l. 59-60) ; « on l'entendait à peine » (l. 62) ; « on s'habituait très vite » (l. 64) ; « il arriverait plus rapidement à son lieu de travail » (l. 66). La deuxième étape intervient « six mois plus tard » (l. 72) avec l'installation de réservoirs à gaz et « deux ans plus tard » (l. 74), l'implantation d'une usine d'incinération marque l'ultime étape : la circulation est devenue infernale, les cheminées fument et polluent. Les inconvénients sont désormais les mêmes que sur la petite place. Le rythme du récit s'accélère, le paradis part en morceaux. (expressions de temps et étapes 1.5 + rythme 1)

8. <u>Car</u> introduit une relation de cause et <u>donc</u> une relation de conséquence. (0.5 x 2)
Il lui expliqua qu'il avait fait une erreur <u>parce que</u> l'autoroute en question passait au moins à cent cinquante mètres de distance de sa ferme. L'autoroute passait au moins à cent cinquante mètres de sa ferme <u>si bien qu</u>'il ne pouvait être question d'indemnisation. (0.5 x 2)

Réécriture

Il lui expliqua : « Vous avez fait une erreur en lisant les plans car, en réalité, l'autoroute passe au moins à cent cinquante mètres de votre ferme. Je regrette, mais il ne peut donc pas être envisagé de vous indemniser. »
(ponctuation 1 + utilisation du « vous » 1 + présent et passé composé 2 + formule de politesse 1)

Dictée

Cette dictée est le début de la nouvelle « Le produit », tiré du même recueil que celle étudiée. Elle est courte et relativement simple. Elle met en avant les points suivants : terminaisons en é/er/ait ; orthographe de l'imparfait (exigeait, mangeaient) ; de bonne heure/de bonheur ; mots invariables à connaître (d'ailleurs, tôt, cependant) ; accord du participe après l'auxiliaire être.
Monsieur B. ne rentrait jamais de bonne heure le soir. Assez tôt cependant pour assister aux repas en famille. Il exigeait d'ailleurs que tout le monde l'attende, car Monsieur B. aimait beaucoup sa famille, surtout ses enfants. Ces derniers avaient tendance à somnoler pendant les repas tardifs, ils mangeaient peu, étaient énervés ou pleurnichaient.
Quand Monsieur B. se sentait fatigué, il priait sa femme de les mettre au lit au plus vite. Alors, il allumait la télévision et s'endormait dans son fauteuil en ronflant légèrement.

Agota Kristof, « Le produit » (2005),
paru dans *C'est égal*, © Éditions du Seuil

Rédaction

La fin originale de la nouvelle est très courte :
« Par contre, en ville, sur la petite place, la circulation et le stationnement furent interdits. On y avait créé un petit square avec des parterres de fleurs, des buissons, des bancs pour s'asseoir, et une aire réservée aux enfants ».
Agota Kristof, « La campagne » (2005), paru dans *C'est égal*

Faire le point p. 38

1. Définition
Ce schéma synthétique regroupe des observations qui ont pu être faites au cours de la lecture des nouvelles et notamment à travers les questions regroupées sous les intitulés « Comparer les nouvelles » (p. 19), « Un personnage stéréotypé » (p. 20), « La construction du récit » (p. 23), « Une journée particulière » (p. 31).

2. Le traitement du temps dans le récit
Si la nouvelle « Un nuage » comporte un retour en arrière, elle renferme également une anticipation comme « Happy Meal ». Le rythme du récit est important dans « La parure » (questions p. 25) et dans « Le credo » (questions p. 18) où il est possible d'observer une accélération.
Ces notions sont retravaillées dans l'atelier d'expression (p. 34) et dans la leçon 20 de la partie grammaire.

Lecture personnelle : *La guerre est déclarée et autres nouvelles* p. 39

Les questions sont destinées à aider les élèves à établir des relations au cours de leur lecture. Le site des éditions Flammarion propose un dossier d'étude sous forme de séquences pour une lecture d'œuvres intégrales :
http://www.enseignants-flammarion.fr/albums_detail.cfm?id=16912

Les nouvelles

La guerre est déclarée

● La narratrice se répète cette phrase « toute petite », quand son grand-père crie après sa mère. Elle n'a pas inventé cette phrase : « J'avais souvent écouté Bon papa » (p. 21). Pour elle, c'est une forme de conjuration, une façon de se dire qu'il y a des choses plus grave que de voir sa mère malheureuse, que d'avoir perdu la monnaie. Son grand-père a été « sauvé » par cette phrase, le jour où il avait cassé la verrière : la déclaration de guerre avait détourné l'attention des adultes de sa petite personne.
La guerre n'est pas nommée, trois conflits entre la France et l'Allemagne sont évoqués : « Les Allemands ont de nouveau des envies d'Alsace-Lorraine » rappelle la guerre de 1870 et l'annexion, la cavalerie renvoie à la guerre de 1914-1918, de même que le documentaire sur le travail des femmes, la Seconde Guerre mondiale est suggérée par les Anglaises engagées comme infirmières.
Ensuite la narratrice grandit et la phrase lui sert pour résister à d'autres conflits : face à son professeur quand elle est au lycée, face à son meilleur ami qui tombe amoureux d'une autre. À ce moment-là, la guerre « lui aurait changé les idées » (p. 23).
La guerre est éternellement recommencée : la guerre de Troie, la guerre de 1870, la Première Guerre mondiale, la Seconde Guerre mondiale.
La narratrice grandit encore, elle a un petit ami, elle a toujours peur et ne parvient pas à faire des projets. Elle déraille, la nouvelle se termine par ces mots « La guerre est déclarée » alors que son petit ami croit en la paix universelle.
Cette nouvelle qui traite de la guerre, de toutes les guerres, ouvre le recueil.

Vous auriez dû changer à Dol

● La narratrice lit dans le train un livre d'histoire, un récit de guerre, quand le contrôleur lui signale « qu'elle est sur une voie de dégagement » (p. 29). À ce moment débutent les anomalies :
– un voisin qui n'était pas là l'instant d'avant ramasse son livre ;
– les banquettes de bois ont remplacé les banquettes de skaï ;
– les passagers ressemblent à de pâles dessins dont le contact serait glacial ;
– une passagère a tracé une ligne sur l'arrière de sa jambe pour simuler un bas à couture ;
– deux soldats allemands en uniforme vert de gris sont dans le compartiment ;
– la brume envahit le wagon ;
– les soldats arrêtent un jeune garçon.
La jeune fille tire le signal d'alarme et écope d'une amende, elle était bien seule dans le compartiment. Son enquête d'historienne lui apprend qu'un train a sauté sur cette voie en 1944. La jeune fille pense avoir halluciné mais quand elle se présente pour son travail d'intérêt général, le « resco » n'existe plus, il a été détruit à la fin de la Seconde Guerre

mondiale. Quant au juge, il a disparu… La nouvelle baigne dans un climat fantastique, les fantômes de la guerre hantent encore les mémoires et les lieux.

Les voilà

● « Les, ils » sont les cyclistes de la course de vélo, les oiseaux migrateurs, les enfants du vieillard de l'hospice, les cousins qui arrivent pour les vacances mais surtout les soldats qui envahissent le village et anéantissent la population comme à Oradour-sur-Glane ou Maillé. Le narrateur est l'enfant qui a grandi sans jamais s'arracher cette mémoire de la tête.

La composition d'orthographe

● L'atmosphère est recréée par les galoches, les blouses noires, l'officier allemand abattu, les bons de rationnement, le travail des femmes parce que les hommes sont au front, le portrait du maréchal Pétain, les biscuits vitaminés pour compenser les carences alimentaires dues aux privations, l'enfant juif qui tente de cacher son étoile jaune, l'affiche qui proclame l'exécution de cinquante otages, la maîtresse qui dicte un texte racontant la victoire des Francs sur les Huns, le photographe des cinquante enfants qui a saisi l'auteur de l'attentat sur la pellicule et qui ouvre son boîtier pour exposer la pellicule à la lumière.

Sarah

● Le narrateur, qui a cinquante ans au moment du récit, a vu sa vie chamboulée par l'arrivée dans son immeuble d'une jeune Sarah, dont les parents sont morts en déportation. Cette Sarah lui rappelle la Sarah-Henriette de l'Occupation, celle qu'il a trahie devant un officier allemand. Le narrateur déroule peu à peu toute sa vie : enfant abandonné, élevé par une nourrice qui l'abandonne sur les routes de l'exode (elle est morte mitraillée à Tours), il a échoué dans une ferme de la région qui pratiquait le gavage des oies. La responsable du gavage, appelée la « tortionnaire », c'est la jeune Sarah, qui « met à mort » les oies, au matin « comme les hommes » et oblige le narrateur à participer et à tenir le couteau sacrificiel. Rongé par cette angoisse et cette culpabilité, le narrateur espère l'apparition de la Vierge.

C'était hier

● Victor et Marc, deux enfants, visitent le site de la bataille d'Alésia, dont le héros est le guerrier roux Vercingétorix. L'un d'entre eux, Marc, âgé de sept ans, interroge sa grand-mère sur la Seconde Guerre mondiale. Quarante ans ont passé mais pour elle, « c'était hier ». La guerre surgit avec un premier souvenir, un garçon roux menacé d'un fusil et une jeune fille en bleu qui assiste à la scène. « Où tu étais pendant la guerre ? » L'enfant interroge sans cesse, empêchant l'oubli. Marc est roux lui aussi, pour lui la Seconde Guerre mondiale, c'est celle « des rutabagas et des topinambours que les enfants étaient trop heureux de manger ». « C'était hier » et la grand-mère se souvient des actions de résistance de garçons de quinze ans comme le garçon roux qu'elle aimait et qui est le grand-père des enfants. Mais la transmission ne se fait pas totalement, pour l'enfant roux, la guerre de sa grand-mère « ça fait comme si elle était très loin », il préfère celle des Gaulois et des Romains.

Le cri

● Un randonneur meurt dans les Alpes sans avoir crié, alors que des Allemands passaient à portée de voix. Pourquoi n'a-t-il pas crié comme l'homme qui hurle silencieusement dans le tableau de Munch ? Pourquoi n'a-t-il pas crié comme l'homme qui a vu à vingt ans, au coin de la gare de triage, sa fiancée partir dans les chambres d'extermination ? Le randonneur, le témoin, l'homme caché par la paysanne, l'homme accusé par sa nouvelle compagne ne font qu'un et le remords l'a rattrapé.

Le sucre

● Le vieil homme qui stocke du sucre parce que la guerre du Golfe a commencé se souvient des privations qu'il a connues enfant pendant la Seconde Guerre mondiale, des deux morceaux de sucre qu'il avait volés. L'enfant qui joue avec les morceaux de sucre que le vieil homme a déballés mange deux morceaux de sucre, deux tombes en moins, deux morts en moins.

Sur l'ensemble des nouvelles

● À l'exception de *La composition d'orthographe*, toutes les nouvelles mêlent plusieurs périodes. Le souvenir des guerres passées survit obstinément dans la mémoire de ceux qui l'ont vécue et ressurgit dans la vie de leurs descendants. Une phrase (« C'était hier », « La guerre est déclarée », « Les voilà »), un objet (le morceau de sucre), un prénom (Sarah), une couleur de cheveux (les cheveux roux) permettent de se remémorer des événements passés. Les nouvelles ne sont pas, pour la plupart, linéaires, des voix s'y mêlent, des époques s'y mélangent.
● La première nouvelle évoque toutes les guerres. « C'était hier », « Le sucre » superposent la Seconde Guerre mondiale et une autre guerre, ancienne ou

actuelle. La plupart des nouvelles évoquent un aspect de la Seconde Guerre mondiale : la mobilisation, les difficultés du ravitaillement, l'exode, le massacre de villages entiers, les camps d'extermination et l'anéantissement des ghettos, les résistants, l'exécution des otages, les bombardements, les gens qui trahissent (« Sarah »), ceux qui cachent (« Sarah », « Le cri »).

● Le souvenir des personnages qui ont vécu la guerre s'est cristallisé sur un événement : la punition évitée par la mobilisation, le choix de livrer ou non l'identité du « terroriste » pour épargner cinquante otages, le vol de deux morceaux de sucre… Le poids du passé empêche certains des personnages de vivre : la jeune fille de « la guerre est déclarée », l'alpiniste qui se refuse à demander de l'aide pour se racheter de son silence, l'homme qui a provoqué l'arrestation de Sarah, le vieux grincheux qui stocke du sucre.

Séquence 2

Le roman noir, à l'ombre du polar

↪ *Réviser le récit complexe*
↪ *Approfondir le genre du roman policier*

Après une séquence consacrée au récit bref, qui a permis de rappeler aux élèves les bases du discours narratif, l'étude du roman noir se propose de poursuivre la révision des grands principes de la nouvelle et du roman complexe : ainsi les notions de point de vue, de progression textuelle, d'articulation du narratif et du descriptif ou du dialogue seront-elles revues. Mais cette fois, il s'agit aussi d'introduire les élèves au cœur d'un genre particulier, le roman noir, et de partir à la découverte de ses codes. Le roman noir constitue un objet d'étude très riche pour plusieurs raisons. D'une part, la grande diffusion de ses archétypes fondateurs, due en partie à sa proximité avec le cinéma et la bande dessinée, semble susceptible de susciter l'intérêt des élèves, qui pourront y découvrir notamment les ressources d'un registre familier voire argotique dont on a souvent tendance à proscrire l'emploi. D'autre part, l'essence même du genre, viscéralement liée à la peinture de la jungle urbaine et des corruptions en tous genres, tend vers une critique sociale acerbe, et entre donc de plein droit dans l'étude transversale de ce qui demeure le grand chantier de la classe de troisième : l'argumentation.

Document d'ouverture p. 41

◗ Les élèves mobiliseront leurs références, qu'elles appartiennent au domaine du cinéma, de la BD, de la littérature ou bien des jeux vidéo. Ce travail sera affiné par la double page de Repères culturels qui suit.

◗ L'illustration de cette affiche présentant le salon du polar met en scène deux personnages dans un milieu urbain, pendant la nuit (les réverbères sont allumés et diffusent une lumière jaune contrastant avec le froid du bleu utilisé pour représenter la nuit). Le regard de la jeune femme du premier plan est énigmatique. Est-elle une future victime, une coupable ? L'homme qui la regarde est-il sur le point de l'assassiner, d'enquêter à son sujet ? Une tension transparaît dans cette image et laisse le champ libre aux diverses interprétations. Le décor, le caractère pesant et énigmatique de l'atmosphère – induit par le choix des couleurs – font écho aux caractéristiques du roman noir.

Repères littéraires : Histoire du roman noir p. 42-43

◗ « Les 20 règles du roman policier » de Van Dine, que l'on peut considérer comme un ensemble de règles classiques, définissent assez bien le roman policier : un crime est élucidé par une enquête consistant en des déductions logiques et menée par un policier vertueux. Dans le roman policier noir, il n'y a pas forcément de crime, l'enquête – quand il y en une – peut être conduite par n'importe qui (privé, assureur, policier marginal,… qui n'hésitent pas à se salir les mains dans les bas-fonds des villes mal famées). Mafias, policiers ripoux, psychopathes, prostituées, industriels véreux, conseillers municipaux corrompus sont de la partie et l'atmosphère, la psychologie, la critique sociale cimentent le récit de leurs descriptions nécessaires. Presque tout oppose donc le policier à énigme classique du polar à l'américaine, y compris leur lectorat.

◗ L'origine du roman noir américain (des États-Unis faudrait-il écrire plus justement) correspond à la fin des années 1920 lorsque, après les années heureuses de l'après-guerre, retentit le spectre de la Grande Crise dont on connaît le schéma devenu classique : le couple surconsommation/sous-consommation, la spéculation financière, la réduction des exportations, le capitalisme libéral plongent le peuple américain dans la misère et le chômage. La violence et le crime ne sont donc pas seulement le fait de gangsters, le profit n'est pas uniquement celui de la prohibition, c'est l'économie capitaliste qui agresse et violente la population, ce sont les groupes d'extrême-droite qui font le sale boulot des notables protégés, c'est pour maintenir autant que faire se peut le profit des grands trusts que des millions de paysans, ouvriers, petites gens sont jetés à la rue et sur les routes. C'est cette violence-là qui donne naissance au roman noir, non pas forcément en tant que cadre du récit policier (tous les auteurs de polar ne sont pas des militants de la question sociale même si beaucoup ont vécu et subi la crise économique de 1929) mais comme terreau fertile suffisamment puissant pour alimenter l'imagination des Hammett, Burnett ou Chandler. Le roman noir naît des années noires.

◗ Les quelques titres proposés dans la brève chronologie sont, à l'exception du *Grand Braquage*, ni évocateurs, ni vraiment explicites. Dans le cas du *Petit César*, on peut penser à quelqu'un (un truand ?) se prenant pour un empereur sans en avoir la carrure mais décidé à faire régner sa loi. *Du Balai !* fait penser à un grand nettoyage (celui d'une ville par la police ? celui d'un quartier par l'une des deux bandes de malfrats ? celui mené par un enquêteur décidé à faire éclater un scandale quitte à mouiller des notables haut placés ?). *Imbroglio negro* évoque quant à lui une affaire confuse, compliquée dans laquelle les Noirs (policiers et/ou truands) jouent un rôle essentiel. Aucun titre ne renvoie donc explicitement ni à une enquête, ni à une énigme. Cela dit, même dans les policiers classiques, les titres se suffisent rarement à eux-mêmes et la quatrième de couverture est bien souvent nécessaire pour découvrir le contenu abrégé du roman.

◗ L'affiche du film *Dans l'ombre de San Francisco*, un de ces nombreux films policiers produits dans les années 1950, contient différentes caractéristiques du nouveau polar. La ville y est le lieu emblématique du récit (il s'agit de San Francisco en Californie mais cela pourrait être New York ou encore Chicago) ; les coups de feu et la victime (policier ou gangster ?) indiquent une des actions incontournables du genre ; les gabardines et le chapeau mou représentent le costume classique des protagonistes du roman noir (il est d'ailleurs souvent impossible de distinguer un policier d'un truand par leur aspect physique et parfois même moral). La nuit et les lumières de la ville correspondent à l'un des moments clés de l'histoire : la nuit est réservée aux boîtes, aux bars, au jeu, aux filatures discrètes, aux braquages, aux « descentes », aux règlements de compte, elle est souvent le temps des flics et des gangsters, « quand la ville dort » pour reprendre le titre d'un autre roman et d'un autre film – *Asphalt Jungle*. La grosse cylindrée symbolise à la fois la société américaine, la richesse des gangsters et souvent le seul bien des privés avec lequel ils poursuivent leurs adversaires sur les autoroutes urbaines ou dans les quartiers industriels sinistrés. Le nom de l'actrice Ann Sheridan, en haut de l'affiche, ajoute à ces ingrédients la présence d'une femme (fatale ?) comme élément supplémentaire de la typologie du roman et du film noirs.

◗ Il est toujours délicat de « nationaliser » un style ou un genre littéraires mais le roman noir français possède quelques particularités qui lui confèrent une originalité certaine – même si, depuis la mondialisation du genre (pays scandinaves, Chine, Amérique du Sud, Russie…), il n'est plus le seul à les posséder. Les classes sociales y sont mis en évidence, décrites, analysées dans leurs comportements et leurs rapports (bourgeois hypocrites, notables locaux corrompus, « gens de peu » désorientés ou victimes de l'ordre et des « honnêtes gens »…). La lutte des classes traverse souvent les romans noirs français depuis Amila et Manchette jusqu'à Raynal et Daeninckx. Le héros, souvent marginal, est un progressiste, un militant qui s'engage et fait passer ses principes avant ses intérêts immédiats.

◗ La littérature du XIX[e] siècle a inspiré – même inconsciemment – le roman noir français. Ambition et turpitudes du petit bourgeois Grandet, mépris des bourgeois pour les « misérables », lutte des mineurs pour le pain et la dignité se retrouvent, « modernisés », à l'arrière-plan des romans noirs des années 1970 ou 1980.

Bibliographie

AZIZA Claude & REY Anne, *La Littérature policière*, Paris, Éditions Pocket, collection « Les guides Pocket classiques », 2003.
BAUDOU Jacques & SCHLERET Jean-Jacques (dir.), *Le Polar*, Paris, Éditions Larousse, collection « Guide Totem », 2001.
DULOUT Stéphanie, *Le Roman policier*, Toulouse, Éditions Milan, collection « les essentiels Milan », 1995.
MANDEL Ernest, *Meurtres exquis. Une histoire sociale du roman policier*, Montreuil, Presse-édition-communication, collection « Les Nôtres », 1986.
MESPLÈDE Claude (dir.), *Dictionnaire des Littératures policières*, Nantes, Éditions Joseph K, collection « Temps noir », 2007 (1re éd. 2003).
MÜLLER Elfriede & RUOFF Alexander, *Le Polar français. Crime et histoire*, Paris, Éditions La Fabrique, 2002.
REUTER Yves, *Le Roman policier*, Paris, Éditions Nathan, collection « 128. Lettres », 2005 (1re éd. 1997).
VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2002 (1re éd. 1993).

Sitographie

- Site Noir comme polar, dédié à ce genre : http://www.noircommepolar.com/f/index.php
- Site de la revue *Au bord du noir* : http://abdn.free.fr/index.htm
- Site de l'auteur Manchette : http://manchette.rayonpolar.com/
- Site à l'ombre du polar : http://www.polars.org/
- Site de la librairie Au 3e œil : http://www.au-troisieme-oeil.com/
- Site de Frédéric H. Fajardie : http://www.fajardie.net/
- Site officiel de l'écrivain Jean-Claude Izzo : http://www.jeanclaude-izzo.com/
- Site de Thierry Jonquet : http://thierry.jonquet.free.fr/
- Site Pol'art noir, dédié à ce genre : http://www.polarnoir.fr/
- Base de données sur les films noirs, polars, etc. : http://filmnoirandco.free.fr/

1. Cadre et personnages

Portrait d'un détective privé : Marlowe p. 44-47

ÉTUDIER LES TROIS EXTRAITS

Pour commencer

1. La confrontation des réponses des élèves devrait mettre en évidence un certain nombre de clichés concernant le détective, parmi lesquels figureront des objets fétiches tels le chapeau, l'imperméable, la cigarette.

Le portrait du détective

2. Marlowe est un homme de « quarante-deux ans » (l. 6, extrait 3). Les premier et deuxième extraits font apparaître d'abord le courage, l'audace de Marlowe : sa réponse provocatrice aux flics qui le molestent (extrait 1) le prouve, tout comme son ironie à l'égard du truand Mendy Menendez (extrait 2) – lequel d'ailleurs le qualifie de « coriace » (l. 26), terme qui peut être entendu dans un double sens, physique (Marlowe résiste aux coups portés par les flics) et psychologique (il déjoue les pièges du harcèlement et de l'intimidation).
On apprend par ailleurs dans cet extrait que la situation financière de Marlowe est on ne peut plus aléatoire, « Cette année, j'ai une maison où habiter. » (l. 8, extrait 2), tout comme sa position sociale, « pas un rond, pas de famille, pas d'avenir, rien… » (l. 27-28, extrait 2). L'extrait 3 corrobore cette peinture de Marlowe : d'après la femme, le détective possède une « maison vide » (l. 10), « un cagibi comme bureau » (l. 11), ce qui l'autorise à parler de « misère » (l. 12).
Cependant, Marlowe est un homme fier : le « minable » (l. 11, extrait 2) que lui lance Menendez provoque en lui une réaction de colère – laquelle est renforcée par ailleurs par son état de fatigue avancé. Cette fierté, cette dignité dans la misère en font un être atypique, indépendant, et dont la femme, dans l'extrait 3, déplore la solitude, « pas même de chien » (l. 10).

3. Se reporter à la question 2.

4. Les valeurs qui paraissent essentielles aux yeux de Marlowe sont :
– l'honnêteté, dans l'extrait 1, il dit son dégoût de la trahison, « … entre vos pattes, je ne trahirai même pas un ennemi. » (l. 20) ;
– la sincérité désabusée, Marlowe analyse froidement les raisons qui feraient du mariage avec la

femme une aventure vouée à l'échec et se refuse à un mariage d'intérêt ;
– l'indépendance, Marlowe refuse de participer aux intrigues des flics et des truands, dont il réprouve le goût pour l'argent, trouvant dans sa relative misère une sorte de fierté.

5. Marlowe avoue qu'il est impécunieux. Cela tend à le rendre honnête et à le conforter dans son opposition fondamentale avec Mendy Menendez, caïd paradant avec un étui à cigarettes en or.

6. La narration est à la première personne, en focalisation interne. Le portrait est donc tracé en creux : ce sont les autres qui renvoient au lecteur l'image de Marlowe, dont la parole n'est pas introspective, mais quasi exclusivement dévolue à la narration brute des actions.

Ses relations avec les autres

7. En confrontant les deux textes, on s'aperçoit de la proximité entre les flics et les truands : ils utilisent l'intimidation, jusqu'à la violence physique. Ce sont des êtres durs et bornés, qui veulent faire avouer à Marlowe une vérité dont ils se sont persuadés. Face à eux, Marlowe incarne la droiture, la fierté de l'honnêteté, le refus de la corruption et de l'argent comme valeur, la pugnacité et le courage.

8. Les répliques utilisent le plus souvent le registre familier, avec en particulier le recours à la langue argotique, plus à même de peindre les « hommes du milieu » ainsi que de traduire les rapports de force entre les différents personnages. Le dialogue en est plus percutant : il fait véritablement progresser l'action. On notera par ailleurs la présence massive de la forme interrogative, ce qui donne l'impression, même dans l'extrait 3, que le monde peint par Raymond Chandler est soumis à la dureté d'un interrogatoire sans fin.

9. On remarquera que Marlowe utilise surtout l'ironie. Sa langue est d'ailleurs plus soutenue que celle de ses adversaires : « dis-je poliment » (l. 17, extrait 1). Cette ironie provoque une sorte d'irritation admirative chez ses opposants. Menendez le trouve « coriace » (l. 26, extrait 2), et le silence du flic dans l'extrait 1 peut être interprété à la limite comme un témoignage d'impuissance mêlée de respect face à la pugnacité du héros.

10. Par sa distance presque amusée envers les femmes, ainsi que par sa défiance radicale à l'égard des illusions amoureuses, Marlowe peut être rapproché de Don Juan. Mais cette misanthropie fondamentale n'empêche pas chez lui une certaine tendresse. Lorsque Marlowe décline la proposition de la femme dans l'extrait 3, il le fait sur un ton quasi paternel : « Je suis gâté par le goût de l'indépendance et toi, jusqu'à un certain point, par l'argent. » (l. 6-7). Lorsque la femme pleure, rien en lui ne l'empêche de se montrer chaleureux et compatissant. Simplement, il ne croit pas en cet amour, et cette posture paternelle qui sourit au caprice de son enfant lui permet d'échapper au mirage amoureux. Ainsi aucune tristesse ne semble entacher son constat : « Elle ne m'aimait pas… » (l. 17).

Pour conclure

11. Si un héros est un personnage flamboyant à qui rien ne saurait résister – ni les femmes, ni l'argent –, si un héros sort toujours brillamment victorieux des duels les plus impossibles, alors Marlowe ne nous apparaît pas comme le parangon du héros. Il en incarnerait plutôt la face obscure : Raymond Chandler insiste avant tout sur sa pauvreté, sa solitude. Pourtant, Marlowe est héroïque dans cette espèce d'ascèse qui consiste à demeurer droit dans un monde corrompu : sa pugnacité stoïque, son refus farouche de l'argent-roi, sa détestation solitaire des corruptions solidaires en font une sorte de héros de l'humilité et de l'honnêteté.

12. Le personnage de Marlowe est construit grâce à la narration à la première personne (focalisation interne), ce qui implique une série de portraits faits par les autres protagonistes dont le lecteur prend connaissance grâce aux dialogues. C'est donc à travers les multiples confrontations que le personnage se construit devant nous.

Activités

1. Vocabulaire
1. un fourgueur → **h.** un receleur
2. une balance → **d.** un traître
3. un flingue → **e.** un pistolet
4. raconter des bobards → **b.** raconter des mensonges
5. un bouge → **f.** un hôtel
6. une souris → **c.** une fille
7. une caisse → **a.** une voiture
8. un cador → **g.** un chef

Un lieu type : la ville p. 48-49

ÉTUDIER LE TEXTE

Pour commencer

1. Voici quelques topiques du récit policier : la ville et ses hangars désaffectés, ses ponts dont les arches abritent la population pauvre et marginale, ses rues sordides, ses boulevards et leurs commerces nocturnes,...

Un décor réaliste

2. Voici la liste des éléments urbains : « hauts immeubles » (l. 3) ; « chaussées » (l. 4) ; « trottoirs » (l. 4) ; « réverbères (l. 5) ; « enseignes au néon » (l. 5-6) ; « grands ponts » (l. 7) ; « boulevards presque déserts » (l. 10) ; « façades » (l. 10) ; « carrefours » (l. 11) ; « tramways vides » (l. 11) ; « autobus » (l. 11) ; « taxis » (l. 13) ; « autos de police » (l. 13) ; « avenue » (l. 14) ; « contre-allées » (l. 14-15) ; « signaux lumineux » (l. 17) ; « boîtes de nuit » (l. 19) ; « enseignes tarabiscotées » (l. 20) ; « terrils des usines d'acier » (l. 24) ; « résidences des millionnaires » (l. 24-25) ; « butte accidentée [...] avec ses petites épiceries et ses restaurants italiens » (l. 25-26) ; « immeubles de rapport » (l. 26) ; « faubourgs éparpillés en éventail » (l. 29) ; « petites villas » (l. 30) ; « obscurs bas-fonds » (l. 31) ; « immense quartier des taudis et des bouges » (l. 32) ; « bistrot » (l. 32).
Les caractéristiques principales de la ville sont : l'immensité, le vide et le contraste de ses quartiers.

3. a. Le premier champ lexical est celui de la grandeur, de l'immensité : « immense » (l. 1) ; « s'étirait » (l. 2) ; « hauts » (l. 3) ; « grands » (l. 7) ; « gigantesque » (l. 8) ; « large » (l. 14) ; « à l'infini » (l. 15) ; « grande » (l. 21).
Le deuxième champ lexical le plus présent concerne à la fois la lumière et son envers, l'obscurité : « nuit » (l. 1) ; « sombre » (l. 4) ; « lumières » (l. 5) ; « réverbères » (l. 5) ; « enseignes » (l. 5) ; « néon » (l. 6) ; « noires » (l. 7) ; « arcs orange » (l. 15) ; « signaux lumineux » (l. 17) ; « enseignes tarabiscotées » (l. 20) ; « clignotaient » (l. 20) ; « nocturne » (l. 21).
À ces deux champs, nous pourrions ajouter celui des phénomènes météorologiques avec « pluie » (l. 2), « brouillard » (l. 3), « brume » (l. 8), « rafales de vent » (l. 8-9), etc. Ainsi que celui du vide : « désert » (l. 10) ; « vide » (l. 16) ; « aucune voiture » (l. 18).
b. La plupart des phrases ont une structure complexe, construite avec de nombreuses subordinations, ce qui donne une impression d'étirement – le verbe revient d'ailleurs à trois reprises.

4. Le nom des rues et des quartiers ainsi que leur description donnent au lecteur l'impression que la ville décrite par William R. Burnett est réelle.

Une atmosphère particulière

5. L'atmosphère est lourde, oppressante et assez mystérieuse, grâce aux notations climatiques (vent et pluie mêlés), au moment de la journée (la nuit), aux couleurs évoquées (les lumières brouillées par l'eau et la brume), aux sensations auditives (le sifflement du vent qui gémit, les bruits mécaniques des tramways et des voitures qui percent le silence de la ville déserte).

6. L'adverbe « grotesquement » (l. 5) insiste sur la déformation que fait subir à la nuit urbaine la pluie. Les perspectives s'étirent, les lumières se brouillent et les bâtiments aux arêtes saillantes sont noyés dans les brumes. La pluie crée des miroirs qui travestissent la réalité. La ville devient peinture, et l'hyperréalisme des notations aboutit à une quasi abstraction.

7. a. « L'immense cité » (l. 1) est le sujet de « s'étirait » (l. 2), « une pluie fine » (l. 2) celui de « s'engouffrait » (l. 3) et « la grande ville » (l. 21) celui de « continuait son activité » (l. 21). Nous avons donc affaire à une personnification.
b. La ville ressemble alors à un gigantesque corps, un grouillement de cellules éparses comparable à l'homme, travaillant, remuant de manière autonome.

Les hommes et la ville

8. La ville est comparée à un « jouet mécanique » (l. 20-21). L'image est nettement péjorative : la ville est sans âme, sans vie, sans habitant. Elle exhibe la froideur mathématique d'un système technique auquel l'homme n'est pas indispensable. River Boulevard, d'abord comparé à « une avenue triomphale » (l. 14), est comparé (grâce à une proposition subordonnée conjonctive hypothétique) à un espace « aussi vide que si la peste y avait détruit toute manifestation de l'activité humaine » (l. 16-17). Une nouvelle fois, ce qui est souligné ici, c'est l'absence, au cœur de la ville, d'hommes. La ville devient un gigantesque labyrinthe rongé par la peste, un grand corps malade.

9. Voici divers indicateurs spatiaux : « sur l'immense cité » (l. 1) ; « sur les terrils des usines d'acier, du côté de Polistown » (l. 23-24) ; « sur les résidences des millionnaires, à Riverdale » (l. 24-25) ; « sur la butte accidentée de Tecumseh Slope » (l. 25) ; « sur

les immeubles de rapport groupés en amont du fleuve, où… » (l. 26-27) ; « sur les faubourgs éparpillés en éventail vers le nord et l'est » (l. 29) ; « où toutes les petites villas… » (l. 29-30) ; « sur les obscurs bas-fonds qui entouraient Camden Square, de l'autre côté du fleuve » (l. 30-31) ; « cet immense quartier des taudis et des bouges » (l. 31-32).
À chaque quartier correspond un type social de population : l'univers de la ville est cloisonné, il assigne à chacun une place qui paraît immuable. Aux millionnaires les résidences de Riverdale, aux pauvres les bas-fonds, symboliquement situés « de l'autre côté du fleuve » (l. 31). La critique implicite de Burnett vise justement la ville dans ce qu'elle a de conservateur et d'inégalitaire : elle n'est pas une cité où les hommes de toutes origines et de toutes conditions se rencontrent, mais une sorte de parc à thèmes où les êtres sont strictement regroupés en fonction de leur caste.

10. Le quatrième paragraphe s'organise autour de la figure d'énumération (redoublée par la répétition de « sur »). William R. Burnett a créé un paysage de désolation urbaine, où la pluie joue un rôle fondamental, en ce qu'elle brouille les perspectives et accuse les dimensions grotesques de la cité : l'énumération, qui tente de décrire tous les endroits où tombe cette pluie, tend à faire de celle-ci un déluge qui n'en finit pas. D'autre part, cette longue phrase sinueuse et obsédante mime formellement le dédale des rues, le labyrinthe des quartiers qui, à mesure que la phrase avance sans parvenir à épuiser son sujet, paraît proliférer encore et toujours.

Pour conclure

11. et 12. Cette description est représentative du roman noir dans la mesure où le genre privilégie, selon les mots de Stéphanie Dulout, « la peinture de la déchéance, de la corruption et du vice gangrenant les villes ». Or, cette représentation s'accompagne d'une corrosive critique sociale, comme nous avons pu le voir dans les questions précédentes. C'est bien encore ce qu'affirme S. Dulout, lorsqu'elle envisage l'évolution du roman policier au roman noir comme un passage de l'art divertissant à l'art engagé. William R. Burnett prend ici clairement position contre les politiques urbaines qui privilégient le regroupement des habitants par types sociaux, enfermant les pauvres dans les taudis infâmes, protégeant les millionnaires dans de luxueuses résidences. C'est en ce sens que la visée de cette description est essentiellement argumentative.

Activités

2. Lecture d'image Les élèves devront reconnaître, dans la case BD extraite de *Brouillard au pont de Tolbiac*, un décor urbain typique du roman noir, dont on aperçoit ici des éléments primordiaux qui entrent en résonance avec le texte de William R. Burnett : le tramway, le pont et ses arches, le fleuve, les réverbères, les arbres, la pluie, les escaliers (propices à des scènes de suspense intenses). On notera également que cette case évacue, à l'égal du texte de Burnett, toute présence humaine.

Narrateur et points de vue p. 50-51

Étudier les textes

Pour commencer

1. Cette question peut faire l'objet d'un débat oral.

Choisir un point de vue narratif

2. Dans le texte 1, il s'agit d'une narration à la troisième personne. Tous les personnages sont nommés et désignés par les pronoms « il » ou « elle ».
Dans le texte 2, il s'agit d'une narration à la première personne, comme le prouve par exemple la phrase : « J'ai connu ça à pied, à cheval et en voiture, aïe, maman, si tu savais… » (l. 3). Cette personne est une femme. Elle parle de son amant, « monsieur Hans » (l. 5), qu'elle appelle son « Roméo, [son] Tristan, [son] Orphée » (l. 6) et « [son] Adonis » (l. 7).

3. a. La scène est essentiellement vue à travers le regard de Spade.
b. Miss Wonderly est caractérisée par les adjectifs suivants : « grande » (l. 1), « mince » (l. 1), « anguleux » (l. 2), « haute » (l. 3), « longues » (l. 3), « fines » (l. 4), « fauves et bouclés » (l. 8), « pourpres » (l. 9), « timide » (l. 10) et « éclatantes » (l. 10-11). Spade est quant à lui qualifié par : « forte » (l. 13), « tombantes » (l. 15), « conique » (l. 16), « profond » (l. 16), « large » (l. 16).
La description peut être qualifiée d'objective, dans la mesure où elle demeure en surface et se développe à partir de notations plutôt neutres. Ainsi, l'adjectif « grand », par exemple, n'implique pas une valeur. On notera cependant que Miss Wonderly apparaît comme une belle femme, ce qui pourrait trahir la subjectivité du narrateur.
c. On ne sait pas grand chose des personnages, hormis leurs qualités physiques. On supposera donc que le point de vue adopté est externe.

4. a. Dans le texte 2, les passages qui expriment des jugements, des commentaires ou des intentions de la narratrice sont les suivants : « … les femmes de ta génération ne savent pas. » (l. 3-4) ; « … mon Roméo, mon Tristan, mon Orphée… » (l. 5-6) ; « … n'était qu'un braqueur. » (l. 6-7) ; « Un vulgaire casseur, mon Adonis, un truand. » (l. 7) ; « … je n'avais jamais eu un amant comme ce voyou de Hans… » (l. 11-12) ; « Après tout chacun mène sa vie comme il peut. » (l. 12-13) ; « Il faut que je le raconte absolument et que ce document serve s'il m'arrivait quelque chose. » (l. 15-16) ; « Ce salaud de Hans… » (l. 16).
b. Nous n'avons pas de renseignements autres que ceux que le personnage narrateur nous fournit. Nous pouvons en conclure que le point de vue est interne.

5. Le point de vue externe permet d'évacuer toute tentation psychologique qui détournerait le lecteur de l'action brute. Cela renforce la dimension violente du polar, ce que permet aussi le point de vue interne, puisque toutes les émotions du personnage sont vécues de l'intérieur par le lecteur, embarqué dans l'aventure sans avoir à aucun moment la possibilité de prendre ses distances et ainsi d'atténuer la charge émotionnelle du texte.

Captiver le lecteur

6. Dans le texte 1, Spade, qui est détective, reçoit Miss Wonderly, une belle femme, qui vient sans doute pour lui confier une affaire. Le lecteur s'interroge sur ce qu'elle va lui demander.
Dans le texte 2, la narratrice parle de sa relation amoureuse avec un gangster, monsieur Hans, qui commence à l'inquiéter. Le lecteur a envie d'en savoir plus sur cet homme et sur la narratrice, sur les raisons pour lesquels l'amant de cette femme la menace.

7. La narratrice du texte 2 installe une complicité avec son lecteur de plusieurs manières. Dès le début du roman, elle s'adresse directement à lui : « Vous connaissez ? » (l. 1). C'est grâce à lui qu'elle peut débuter son histoire ; c'est à partir de la question qu'elle lui pose que tout commence. Elle lui accorde donc une place importante.
La complicité avec le lecteur se noue également grâce à l'humour, sensible dans les exagérations, comme « l'Amour avec un grand "A" suivi des vingt-cinq autres lettres de l'alphabet » (l. 2), les commentaires, « Non, les femmes de ta génération ne savent pas » (l. 3-4) et les accumulations de qualificatifs pour Hans (l. 6). Le fait qu'elle se parle à elle-même et porte des jugements sur ses actions est aussi un élément comique de ce texte : « J'aurais dû rompre… » (l. 11).

8. L'adjectif « grave » peut caractériser le texte 1. En effet, la situation est sérieuse. Miss Wonderly apparaît comme une victime, (« timide sourire » (l. 10), « murmura » (l. 18), « s'assit sur le bord du siège » (l. 18-19), « paraissait gênée » (l. 31)), qui vient chercher de l'aide auprès de Spade.
Pour le texte 2, les adjectifs « humoristique » et « comique », relatif à la comédie, semblent s'imposer. En effet, avide de capter l'attention du lecteur, la narratrice utilise l'humour et se donne en spectacle.

Pour conclure

9. Ces deux débuts de récit ont pour but de présenter les principaux protagonistes du roman, de créer une atmosphère, de planter le décor et de donner envie au lecteur de poursuivre sa lecture.
Dans le texte 1, le point de vue est externe. Le ton est neutre, objectif, orienté vers la description précise et quasi « cinématographique » des personnages et de leurs actes. Le récit est au passé ; l'atmosphère semble plutôt grave.
Dans le texte 2, c'est grâce à l'humour et au suspense que ces objectifs sont atteints. On en sait peu sur la narratrice et sur monsieur Hans, ce qui crée une attente chez le lecteur. Le point de vue adopté est interne et la narratrice s'adresse directement au lecteur. Le récit est inscrit dans le système du présent. Le point de vue omniscient n'a pas été choisi car il laisse moins de place au suspense, le narrateur sachant tout des personnages et de l'action.

2. De l'action !

Peur et suspense : *L'Homme à l'oreille croquée* p. 52-53

ÉTUDIER LE TEXTE

Pour commencer

1. Parmi les éléments qui peuvent être choisis pour créer un climat de peur, on notera : la nuit et les jeux de lumières tranchants, les rues sordides, les bruits (grincements métalliques, voix susurrées,...), divers éléments climatiques (pluie, brouillard, orage), des personnages inquiétants…

La scène

2. Le narrateur est un jeune adolescent (« je » : narrateur interne). Il est la victime du récit effrayant qui nous est raconté. Le lecteur a ainsi la possibilité de

vivre en plein cœur de l'horreur. Ce choix narratif s'explique par le fait nous ressentons en effet plus de sympathie pour un narrateur interne, dont la voix nous paraît plus proche et plus sensible.

3. Le narrateur est réveillé par le cri d'une femme, Marie-Claude. Il se situe un étage au-dessus d'elle et parvient à entrevoir les sévices qu'elle subit en regardant entre deux lattes de parquet. Il est piégé : il ne peut pas s'échapper par le vasistas trop petit, et s'il descend à l'étage au-dessous, il risque d'être repéré par le tueur.

4. Voici les éléments qui caractérisent le lieu : « deux lattes disjointes du parquet » (l. 3-4) ; « il n'y avait pas de fenêtres, juste un vasistas tout rouillé et pourri » (l. 13-14) ; « le trou où s'appuyait l'échelle de bois » (l. 24-25) ; « le plancher se mettrait à craquer » (l. 15) ; « L'ampoule électrique, toute nue, jetait une espèce de lumière d'hosto dans la salle du bas. » (l. 25-26).
Voici les éléments qui caractérisent le tueur : « mec au crâne rasé, en blouson de jeans » (l. 5-6) ; « le skin » (l. 27) ; « … il avait vraiment une sale gueule, un peu celle des types qu'on voit dans les journaux, le genre de légionnaire ou de militaire qui balance les Arabes des trains ou qui tire au fusil de chasse dans les cafés… » (l. 28-31) ; « placide » (l. 31).
La description et le portrait permettent ici de créer un climat de peur et de suspense. Lieu et personnage sont effrayants : parquet qui grince, lumière blanchâtre forment un théâtre anxiogène où se déroulent des événements effroyables – une femme torturée par un skin.

5. Le personnage, bien que terrifié, possède un courage certain. Après s'être révolté et avoir déclaré qu'il n'avait « rien à voir avec tout ça, avec tout ce silence, avec tous ces coups de rasoir, ces vengeances, ce monde » (l. 12-13), créant une gradation cosmique censée traduire la progression irrationnelle de la peur panique, il se reprend : « C'était pas possible, il fallait faire quelque chose. » (l. 18) et finira par tuer l'agresseur. Le narrateur alterne par ailleurs la lucidité, fortement teintée de politique (la reconnaissance du skin typique), et l'énergie folle du désespoir : « Toute mon énergie s'est vidée d'un coup, dans la peur. » (l. 39). Il est littéralement embarqué dans une situation qui le dépasse : après son geste héroïque, il s'effondre et vomit sur les marches.

Frissons garantis

6. Les deux premières phrases créent une atmosphère particulièrement effrayante : un cri perce le silence, suivi d'un autre. Nous ignorons tout, sommes plongés directement au cœur de l'action, nous réveillons, comme le narrateur, au cœur de l'horreur : nous attendons donc de savoir ce qui a provoqué ces cris. Hormis les notations liées au lieu et au personnage du tueur, relevées dans la question 4, ainsi qu'au procédé de narration interne, on sera sensible aux répétitions (« la douleur, la douleur » (l. 2)) qui participent d'une syntaxe hachée, martelée (voir les nombreuses phrases simples et courtes).
On rappellera également, en reprenant les éléments de la question 3, la situation particulièrement angoissante du personnage, sorti du sommeil pour devenir le voyeur d'une scène de torture sordide, voyeur qui insiste sur la fugacité de ce qu'il voit « entre deux lattes disjointes du parquet » (l. 3-4), une silhouette se mouvant « à toute vitesse » (l. 5) dans « un peu de lumière » (l. 5). À ce moment du récit, le narrateur n'est pas encore capable de nous renseigner sur le tueur, il n'en aperçoit que le crâne rasé et le blouson de jeans, et cette incertitude fonde pleinement le climat de terreur installé par le début du texte.

7. Le texte s'attarde sur les sévices endurés par Marie-Claude : elle est « allongée sur le ventre, en travers du canapé » (l. 26-27), le skin la tient « les bras tordus derrière le dos, un genou posé dessus » (l. 27-28). Ensuite, il allume une cigarette et en pose « le bout sur la cuisse de Marie-Claude, juste en dessous de la jupe » (l. 32-33). On pourra également considérer que l'injure « salope » (l. 11) relève d'un acte violent, de même que la mention de « tous ces coups de rasoir » (l. 13), dont nous ne savons rien sinon qu'ils participent de l'atmosphère effrayante du texte.
Enfin, l'extrait se clôt sur l'acte violent perpétré par le narrateur : il loge une grosse bague en argent dans l'œil du tueur grâce à un lance-pierre.

8. a. Le sentiment qui domine le héros est la peur. Les mots qui relèvent du champ lexical de l'effroi sont : « trembler » (l. 3) ; « tremblements » (l. 7) ; « silence » (l. 8) ; « cris » (l. 8) ; « dangereux » (l. 9) ; « chair de poule » (l. 17) ; « une envie de hurler » (l. 17) ; « peur » (l. 37).
Notons que l'accumulation de phrases interrogatives (l. 7 à 10) traduit également un état de grand désarroi.
b. Ce sentiment de peur se traduit aussi physiquement. En effet, le personnage est pris de tremblements, « Je me suis mis à trembler » (l. 2-3), « Mes tremblements ont repris de plus belle » (l. 7) ; la tête lui brûle, la peur est ici mêlée d'excitation, « Je me suis penché, le feu à la tête» (l. 3) ; il a des frissons, « J'avais la chair de poule » (l. 16-17) et veut crier pour extérioriser sa peur, « envie de hurler » (l. 17). La peur le paralyse : « J'étais cloué sur place. Je ne pouvais rien faire. » (l. 36). Il vomit,

sans doute de dégoût à la vue de l'œil crevé, mais aussi parce que son corps réclame un soulagement après avoir été extrêmement tendu par l'épouvante.

9. Le narrateur utilise le registre de langue familier. Il nous est ainsi plus proche, et son langage est plus à même de traduire la peur panique, ainsi que la violence insoutenable de la situation.

10. « … enfoncée dedans comme dans du beurre. » (l. 43) est une comparaison : elle permet d'accentuer l'horreur de la scène et oriente le texte vers ce que l'on nomme au cinéma le *gore*. Le détail est à la fois sordide et terriblement quotidien, puisque le beurre est un produit de base et que la comparaison est par ailleurs un pur cliché.

Pour conclure

11. Les procédés étudiés dans ce texte qui installent une tension et la peur sont : la caractérisation dans la description et le portrait ; la narration interne alliée au monologue intérieur qui nous fait vivre les affres du personnage ; le langage familier ; la syntaxe hachée ; la violence des « images » (au double sens de la description des actes barbares et des tropes littéraires) ; le lexique de la peur.

Actions et violence : *Bloody Mary* p. 54-55

Étudier le texte

Pour commencer

1. Sans préjuger des difficultés des élèves, on supposera que l'un des défis majeurs lancés par la narration d'une course-poursuite tient à la gestion de plusieurs actions simultanées, c'est-à-dire à la maîtrise des points de vue. En effet, les élèves visualiseront la scène et la traiteront comme une séquence cinématographique : or, comment trouver un « équivalent » littéraire au montage alterné, à l'association champ/contre-champ ?

La confrontation

2. À l'aide de son arme à feu, Sam Schneider, policier, force la porte de l'appartement de Jean-Y Grandvallet, militaire en cavale. Ce dernier dégoupille une grenade qui va sauter dix secondes plus tard. Le policier se met alors à tirer sans relâche sur le militaire. Grandvallet succombe sous les balles de Schneider. Quand la grenade explose, elle souffle son corps et tue le policier.

3. La scène est à la fois racontée par le policier et par le militaire. Il s'agit d'une double focalisation interne.
Éléments indiquant que l'histoire est racontée par le policier : « Tuer ! Il va passer à l'acte cette fois… » (l. 2), discours indirect libre (ou monologue intérieur objectivé par le pronom « il ») ; de la l. 1 à 13, l'action est décrite telle qu'il la voit ; « cette saleté de jeune » (l. 30), commentaire que se fait le policier à propos du militaire.
Éléments indiquant que l'histoire est racontée par le militaire : emploi de la première personne du singulier, « Moi, Jean –Y Grandvallet, 6709, je… » (l. 14), ainsi que « Moi, Jean-Y Grandvallet » (l. 19) et « je » (l. 21).
On ne sait pas toujours qui parle, comme dans le passage situé de la l. 22 à la l. 45. Cette confusion atteint son paroxysme avec le « nous » (l. 44). Les deux personnages, alors ramenés à une mare de sang, ne font plus qu'un.

4. La confrontation dure une dizaine de secondes, le temps qu'il faut à la grenade pour exploser. À partir du moment où la grenade est dégoupillée, « Moi, Jean –Y Grandvallet, 6709, je libère la cuiller de la grenade » (l. 14), un décompte est fait à la fin de chaque paragraphe : « 10, 9, 8… » (l. 16) ; « 7, 6, 5… » (l. 20) ; « 5, 4, 3… » (l. 31) ; « 3, 2, 1... » (l. 43).
Le temps de l'histoire est relativement court. En revanche, celui de la narration paraît bien plus long. D'ailleurs, cela est précisé dans le texte : « Chaque seconde pour un siècle, comme je vis avant de mourir ! » (l. 21) ; « Un siècle chaque seconde, comme la vie est longue ! » (l. 32). Il y a un étirement du temps de la narration. Un procédé cinématographique est ici utilisé : le ralenti. Cela permet de donner un grand nombre de détails, mais aussi de créer du suspense.

La violence de la scène

5. Pour traduire la violence et la vitesse de l'action, l'auteur emploie différents procédés. Afin de ne pas alourdir le déroulement de l'action et de le rendre rapide, il va à l'essentiel en utilisant des phrases courtes comme « Il tire dans la porte. » (l. 11) ; des phrases nominales « Action ! » (l. 10), « Flamme orange. Échardes […] Coup d'épaule. » (l. 12), « Un ralenti de souffrance. Une voracité accrue. » (l. 33), « Une mare de sang » (l. 45) ; en supprimant parfois les articles devant les noms, « Verrou saute.» (l. 12), « Grenade explose, S.S. vole, flic flaque…» (l. 44).
L'utilisation d'une écriture quasi mimétique, « Schneider tire, tire. » (l. 34), évite toute lourdeur et accélère le rythme de l'action, tout comme les

phrases ponctuées de virgules aux lignes 36-38 et 44, qui imitent l'enchaînement des actions.
L'utilisation de points d'exclamation tout au long du texte rythme l'action, la rend nerveuse, et lui donne de l'énergie, ce qui nourrit l'effet de violence.
L'accumulation de mots liés au champ lexical du repas, ainsi que le sens de ces mots, véhiculent une grande violence.
Enfin, la précision médicale rend la scène encore plus difficile, avec des mots tels que « cervelle » (l. 37), « viscères » (l. 37), « gros intestin » (l. 38) et « pancréas » (l. 38).

6. L'image du repas est développée tout au long de la confrontation, avec des mots ou expressions comme : « ripaille » (l. 18) ; « gueuleton » (l. 18) ; « repas de sang » (l. 18) ; « orgie » (l. 23) ; « argenterie » (l. 24) ; « surtouts » (l. 24) ; « couvert » (l. 24) ; « Gorgez, ventrez, pansez, bâfrez, bouffez, brifez ! » (l. 25) ; « banquet » (l. 26) ; « plein la lampe » (l. 27) ; « ventre » (l. 30) ; « voracité » (l. 33) ; « happe » (l. 35) ; « paître » (l. 35) ; « graille » (l. 35) ; « rouge » (l. 35) ; « noces » (l. 36) ; « cervelle […] servie sur gros intestin, sur canapé de pancréas » (l. 37-38).
L'affrontement est comparé à une orgie, à une boucherie, à une guerre. L'accumulation des comparaisons, ponctuées de points d'exclamation, indique l'excès et donc souligne la violence de la confrontation.

7. Les initiales de Sam Schneider rappellent celles de la SS, c'est-à-dire la *Schutzstaffel* (de l'allemand « escadron de protection »), organisation militaire de l'Allemagne nazie. La SS, sous les ordres d'Heinrich Himmler, constitue, avec la Gestapo, un instrument de répression aux méthodes d'une violence inouïe. C'est à la fois une armée d'élite, un corps policier chargé des basses besognes du régime et le creuset d'une nouvelle aristocratie guerrière.
En fonctionnaire trop consciencieux, Schneider n'hésite pas à sacrifier sa vie pour une cause douteuse. Son efficacité et son aveuglement font froid dans le dos, tout comme la dureté et la violence des soldats de l'organisation SS.

8. À la ligne 43, la grenade explose : « 3, 2, 1… […] Grenade explose… » (l. 43-44). Le temps s'accélère, ce qui est signifié par l'absence d'articles devant les noms, « Grenade explose, S.S. vole, flic flaque…» (l. 44). Dans l'urgence, seuls les éléments essentiels à la compréhension du texte sont donnés. De plus, l'absence d'article permet un jeu de mots « flic flaque » (l. 44) : il s'agit d'une onomatopée imitant le bruit d'une goutte, ici de sang, qui tombe.

Pour conclure

9. Grâce aux différents procédés d'écriture que nous avons étudiés précédemment, l'auteur recrée une confrontation dans toute sa violence et sa rapidité. Ce type d'écriture crue, viscérale, qui va à l'essentiel, embarque le lecteur et ne lui laisse aucun répit. Il y a fort à parier que les élèves apprécient ce type d'écriture, malgré les difficultés qu'elle pose du point de vue de la compréhension.

Activités

2. Lecture d'image Afin de retranscrire l'action et la violence sur un support fixe, le dessinateur a choisi de représenter le même moment, mais de plusieurs points de vue, et de faire se côtoyer ces divers angles, grossis, sur la même image. La toile de fond, c'est-à-dire la plus grande vignette, représente l'attaque d'un restaurant. Un effet de zoom permet de s'attarder sur les protagonistes du drame : tout d'abord, le tueur à la mitraillette, puis, à l'intérieur du restaurant, la probable cible de l'homme et les deux victimes.
Le dessinateur a également choisi de figer en l'air le sang et les éclats de verre de la devanture pour accentuer la violence de l'attaque et lui donner plus d'effet. Les couleurs sombres créent une atmosphère inquiétante, propice à l'évocation du crime.

3. Une vision critique du monde

Témoigner d'une réalité sociale : *Chourmo* p. 56-57

Étudier le texte

Pour commencer

1. Pour écrire une nouvelle « noire », il faut évoquer les dysfonctionnements de notre société, ses aspects les plus sombres, révoltants, et ne pas reculer devant le sordide. Il s'agit d'avoir une vision critique de la société, de dénoncer certains états de fait ou encore de donner la parole aux marginaux.

Le lieu

2. Le récit se situe dans les quartiers du Nord de Marseille (l. 28 et l. 35). D'après le narrateur, la vue sur la mer (l. 6-7) et le terrain de basket (l. 9) sont les seuls avantages à opposer au béton (l. 1), à l'isolement (l. 2, l. 31-32), à la misère (l. 3), au taux de chômage important (l. 5) et à l'ennui (l. 31-32).

3. La comparaison « comme le Bronx » (l. 38) insiste non seulement sur l'aspect pauvre du quartier Nord de Marseille, mais aussi sur les inévitables images associées à la misère, « fantasmes » (l. 38) nés de la peur, comme l'affirme le narrateur, au premier rang desquels les médias ont placé la violence.
La comparaison « Comme un quignon de pain pour celui qui a faim. » (l. 8) fait référence à la mer. Cette dernière apparaît comme une maigre consolation, mais une consolation quand même. Le quignon de pain, qui n'est qu'un petit morceau, ne suffit pas à assouvir la faim, mais y contribue. Il en est de même pour la présence de la Méditerranée qui amène un peu de beauté dans le morne paysage.
Dans le même ordre d'idée, on notera une autre figure de style : la métonymie « du béton » (l. 1), laquelle indique que le lieu est essentiellement constitué d'immeubles qui dominent le paysage et lui donnent un air triste.

4. On peut imaginer que ce quartier populaire est vu comme une zone de non-droit, comme un lieu violent, miséreux, surpeuplé et triste. Ses habitants peuvent être réduits à la condition de chômeurs ou d'étrangers. Il peut y avoir des rejets, des poussées de racisme à l'encontre du lieu et de ses habitants.

Le narrateur

5. Le narrateur, Fabio Montale, est un ancien policier. La première personne du singulier est utilisée, il s'agit donc d'un point de vue interne. Seules les informations connues du personnage sont livrées.

6. Le narrateur est un ancien policier qui a démissionné (l. 28-29 et l. 42-43). Il revient dans les quartiers du Nord de Marseille dont il avait autrefois la charge, comme l'évoque la phrase « C'était mon secteur. » (l. 28). Il est soucieux de livrer une description réaliste du quartier, évoquant à la fois ses inconvénients et ses avantages (l. 1 à 12). Il dénonce également les idées reçues véhiculées par les médias : « Des lieux qui existent, mais qu'on ne connaît pas, qu'on ne connaîtra jamais. Et qu'on ne verra toujours qu'avec les "yeux" de la télé » (l. 36-37) ; « fantasmes » (l. 38), « peurs » (l. 38).
Il croit en l'égalité des hommes, (« ils méritent d'être égaux » (l. 49)), mais sans angélisme, avec désenchantement même et un anticléricalisme certain : « Curé […] il l'était un peu trop à mon goût. » (l. 46-47) ; « Je n'ai jamais cru que les hommes soient bons. » (l. 48). Lorsqu'il était policier, il se souciait du sort des jeunes qu'il arrêtait en s'informant de leur milieu familial : « Quand je ramassais des mômes […], c'est lui que j'appelais […] avant même les parents. Il me tuyautait sur les familles, me donnait des conseils. » (l. 42-44). Il est donc présenté comme humain, mais sans illusion.

7. Son langage est familier ce qui l'intègre davantage au quartier populaire qu'il décrit : « gamins » (l. 9, 20 et 44) ; « Pas parce que » (l. 10) ; « un sauvage de nègre » (l. 10) ; « rigolard » (l. 18) ; « flic » (l. 34) ; « traîner ses pieds » (l. 34) ; « quoi » (l. 38) ; « virer » (l. 41) ; « ramassais » (l. 42) ; « mômes » (l. 42) ; « connerie » (l. 42) ; « finir au trou » (l. 45) ; « Curé » (l. 46) ; « cureton » (l. 48) ; « foutre » (l. 50).

Une visée critique

8. Certains habitants des quartiers Nord sont au chômage (l. 5). Beaucoup d'entre eux n'ont rien, comme cela est perceptible à travers les termes : « misère » (l. 3) ; « C'est gratuit » (l. 7) ; « Quand on n'a rien » (l. 7). Ils sont en effet éloignés de tout, que ce soit du centre de la ville, (« On est là, loin de tout » (l. 2)), des commerces (« Pas même aller s'acheter un Coca » (l. 32)) ou des activités, (« Rien à faire » (l. 31-32)) et semblent être oubliés des pouvoirs publics (l. 16 à 19).
Leur cadre de vie est triste et gris : « Du béton » (l. 1) ; « [Le linge] semble toujours sans couleur » (l. 3-4) ; « ces parkings » (l. 15). Cependant, la vue sur la mer Méditerranée leur apporte une bouffée d'oxygène (l. 6-8).

9. OubaOuba peste contre les parkings (l. 13 à 15). En cela, il critique un aménagement urbain dans lequel les voitures priment sur les êtres humains, puisqu'on leur accorde plus de place.
L'espace urbain n'est pas non plus pensé pour laisser place à une activité récréative. Les habitants du quartier n'ont pas d'autre horizon que leurs immeubles.

10. Le narrateur se méfie des hommes politiques et n'attend pas grand-chose d'eux. Ils ne semblent agir qu'en période électorale, afin d'être élus (l. 16-19). De plus, ils n'ont pas jugé bon de finir les travaux sur le terrain de basket (l. 23-25) et leur conception de l'aménagement du territoire semble limitée : « Des cités où il n'y a rien. » (l. 31-32). Il se méfie également de la trop grande foi qu'a Serge en l'être humain (l. 46 à 48). Une foi qui, d'ailleurs, ne lui apporte rien de bon puisqu'il se fait assassiner (l. 54).

Pour conclure

11. Cet extrait met en scène un aménagement urbain déplorable. Le narrateur décrit en effet des quartiers uniquement constitués d'immeubles et de parkings (l. 1 et l. 13-15), sans dimension humaine. Il n'y a aucun commerce, ni aucune activité (l. 31-32). De nombreux chômeurs sont regroupés dans ces immeubles (l. 5). L'extrait met en avant un aspect peu reluisant de la société. D'ailleurs, le narrateur parle explicitement de « misère » (l. 3).

La seule chose qui apporte une touche positive à l'ensemble est un élément naturel, donc indépendant du bon vouloir des hommes, la mer (l. 6-7).
On peut donc dire que le narrateur regarde le monde d'un œil désabusé.

Dénoncer un fait de société : *Play-back* p. 58-59

Pour commencer

1. Le physique de la chanteuse ou du chanteur peut expliquer le succès de certaines chansons. Un rythme entraînant, un marketing à outrance, la facilité d'écoute peuvent aussi être des explications. Il est également possible de créer des succès en excitant l'instinct grégaire de la population, en reproduisant des stéréotypes, qui indiquent clairement l'appartenance à un groupe, ou en reprenant des chansons déjà populaires.
Les mérites de la chanteuse ou du chanteur sont bien souvent accessoires et leur carrière dure le temps d'un été.

Une conception du métier d'auteur

2. L'éditeur veut une biographie (l. 17). Il la veut rapidement, demandant « un bouquin livrable dans trois mois » (l. 6). Elle sera superficielle, « je ne vais pas vous demander de pondre une biographie de Bach ou de Mozart » (l. 16-17), et devra surtout « répondre aux attentes du public » (l. 28). L'éditeur affiche un certain mépris pour la star dont il va être question dans la biographie comme cela est perceptible lorsqu'il dit : « Bianca est originaire du Nord ou de l'Est, je ne sais pas au juste, un bled prolo… » (l. 35-36).
Peu importe que l'écrivain ne soit pas un spécialiste en musique (l. 10-12), l'objectif principal de l'éditeur est de vendre un maximum de livres, au détriment de la qualité et du sérieux du texte : « Logiquement elle devrait faire un malheur cet été dans les discothèques et entraîner son bouquin dans le sillage. » (l. 25-27). À cette fin, l'écrivain doit rédiger de la façon la plus simple qui soit, l'éditeur lui donne des contraintes précises : « pas la peine de rechercher les effets de style : le présent de l'indicatif […]. Sujet, verbe, complément… De l'adjectif à la pelle et une histoire bien linéaire. » (l. 30-32). Il doit également flatter les goûts du lecteur, en décrivant des faits susceptibles de l'intéresser et/ou de l'émouvoir (« Prenez soin de ménager quelques pincements de cœur. » (l. 34-35)), comme la vie privée de la star (l. 32-33) ou son ascension. La biographie ne devra pas dépasser 250 pages, en comptant les photos (l. 44), car au-delà, cela peut rebuter le consommateur.

3. L'éditeur peint un portrait peu flatteur des lecteurs de ce type de biographies, qu'il semble mépriser quand il définit la consommatrice type de l'ouvrage comme étant « La dernière des provinciales boutonneuses… » (l. 29). Il connaît les « attentes du public » (l. 37), a réalisé des « enquêtes du marketing » (l. 29) et ne tient pas compte de leur individualité car il les regroupe sous le terme générique de « public » (l. 28 et 37) et de « gens » (l. 45). Il les juge bêtes, paresseux et voyeuristes. Il demande en effet à Patrick Farrel d'écrire le plus simplement possible et de donner les détails de la vie privée de la star qui seront susceptibles d'avoir le plus d'impact possible sur les lecteurs, comme « ses amourettes déçues » (l. 39-40). Pour lui, le lecteur est avant tout un consommateur : jamais il ne mentionne le terme de « lecteur ».

4. Le contrat ne sera signé qu'à une condition, que l'écrivain renonce à voir son nom apparaître sur la couverture du livre (l. 48). L'écrivain n'est pas vu comme un artiste qui peut exprimer des idées personnelles et laisser libre cours à sa fantaisie, mais comme un employé, un nègre, qui doit suivre un chemin tout tracé. Il n'y a aucune place pour l'imagination ou la réalisation d'un projet littéraire.

La critique du star-système

5. Bianca B, plus qu'une chanteuse, est une starlette créée pour satisfaire le public et donc rapporter de l'argent. D'ailleurs, on ne sait pas exactement quel genre de musique elle chante et elle n'a pas l'air talentueuse, ce qui est sous-entendu par l'éditeur : « … le public a besoin de croire qu'il est possible de s'en sortir avec un minimum de dons… » (l. 37-38).
Elle semble être manipulée par l'éditeur et ses partenaires qui sont les instigateurs de son succès : « … on a tout fait pour les placer en bonne position au Hit 50. » (l. 21-22) ; « … la liste des télés et radios retenues ferme. » (l. 25) ; « Logiquement elle devrait faire un malheur… » (l. 25-26) ; il y a eu des « enquêtes du marketing » (l. 29). Elle a été créée de toutes pièces pour répondre aux attentes qu'ont révélées les enquêtes marketing. Bianca n'est sûrement pas son vrai nom. Même ses initiales, BB, ont été pensées pour lui donner une dimension de femme-enfant, sans doute pour marquer les esprits et permettre des comparaisons avec le sex-symbol Brigitte Bardot. Ces initiales font également écho à sa passivité, comme celle du bébé qui a besoin des adultes pour vivre. Comme le suggère le titre du livre, *Play-back*, ainsi que la réflexion des lignes 15-16, « Vous êtes dans le même sac que 90 % des chanteurs que j'engage ! », ce n'est pas elle qui chante. Elle ne prête que son physique à un

nom et à une voix qui ne lui appartiennent pas. Elle apparaît comme un produit et non comme un être humain ou une artiste.

6. La star est assimilée à « de la paillette à gogo, de la fumée, du rêve » (l. 33-34). La paillette, symbole de la star en général, est aussi synonyme de superficialité. La fumée est volatile et le rêve immatériel, ce qui rappelle la superficialité du milieu. La description indique que Bianca n'est qu'une illusion soigneusement fabriquée.

7. La biographie devra parler de la vie privée de la star : de « [son] enfance, [son] adolescence, [ses] joies et [ses] malheurs » (l. 32-33), de ses « amourettes déçues » (l. 40) ou encore du milieu populaire dont elle est issue « Bianca est originaire du Nord ou de l'Est […], un bled prolo… » (l. 35-36).
Raconter l'histoire de la star va permettre de mettre en branle chez les auditeurs de l'artiste un processus d'identification : « La dernière des provinciales boutonneuses doit pouvoir se glisser dans la peau de Bianca… » (l. 38-39). Il s'agit de faire un parallèle entre la vie de Bianca et celle du lecteur afin que ce dernier se reconnaisse dans la star et croie que cela peut lui arriver. En vérité, c'est une illusion créée de toutes pièces par l'éditeur pour arriver à ses fins : vendre du rêve, faire des profits et peut-être gagner de nouveaux fans.
La sortie du livre permettra également de faire parler de Bianca B sans qu'elle ne sorte d'album et donc de rappeler son existence au public. L'objectif de Jack Cougar est de préparer l'arrivée de l'album prévu pour « la mi-juin » (l. 23).

Pour conclure

8. L'extrait critique le star-système et ses célébrités projetées dans la lumière non pour leur talent, mais pour leur physique. On ne cherche plus à découvrir de nouveaux artistes, on les fabrique suivant un cahier des charges soigneusement calqué sur les résultats des études de marché. Bien évidemment, cette course au succès et à la rentabilité maximale, qui détourne les diverses expressions culturelles au profit du seul culte de l'argent, est dénoncée de manière virulente par D. Daeninckx. Il n'y a plus d'artiste et de lecteur/auditeur mais des produits et des consommateurs. L'extrait illustre le cynisme des « fabricants » de stars qui considèrent leurs « cibles » comme des imbéciles.

Activités

3. Lecture d'image La première de couverture de *Play-back* présente, en ombre chinoise, une femme au physique agréable tenant un micro. D'après l'extrait, Bianca B n'est qu'une illusion fabriquée de toutes pièces. Elle est superficielle, sans profondeur, comme peut l'être une ombre. La femme de la première de couverture pose, plus qu'elle ne chante et, comme le suggère l'extrait, Bianca n'est pas une chanteuse, elle ne fait que prêter son physique à une voix.
Sur la photographie, on distingue également des morceaux de dentelle. Ceux-ci ont une importance car le vêtement est un des éléments constitutifs du succès de la star. Il a été étudié pour avoir le maximum d'impact sur le public. Le choix de la dentelle n'est pas neutre car celle-ci a une connotation érotique.
Le fond jaune, vert et bleu, très coloré, fait ressortir l'ombre de la femme. La présence de ces couleurs donne un aspect artificiel à l'image, qui n'est pas sans rappeler le côté factice de la star du roman.
À la lueur de l'extrait, la photographie de la première de couverture de *Play-back* semble avoir été judicieusement choisie.

Atelier d'expression : Autour du roman noir p. 60-61

1. Vocabulaire

a. Vocabulaire de la peur présent dans le texte page 52 : « Je me suis mis à trembler » (l. 2-3) ; « Mes tremblements ont repris de plus belle » (l. 7) ; « désespérés » (l. 8) ; « la respiration haletante » (l. 16) ; « la chair de poule » (l. 16-17) ; « une envie de hurler que je ne pouvais qu'à peine rentrer dans la gorge » (l. 17-18) ; « J'étais cloué sur place. » (l. 36) ; « Toute mon énergie s'est vidée d'un coup, dans la peur. » (l. 39).
b. et c. Noms : anxiété, appréhension, inquiétude, phobie, affolement, frayeur, effroi, terreur, horreur,…
Verbes : angoisser, craindre, appréhender, inquiéter, affoler, effrayer, terrifier, paniquer,…
Adjectifs : anxieux, angoissé, angoissant, craintif, inquiet, inquiétant, froussard, trouillard, pétochard, affolé, affolant, effroyable, effrayant, effrayé, terrifiant, paniqué,…
Adverbes : anxieusement, craintivement, effroyablement, horriblement,…

2. Vocabulaire

1. avoir la chair de **poule** – **2.** être **cloué** sur place – **3.** être changé en **statue** de sel – **4.** avoir des **sueurs** froides – **5.** glacer le **sang** – **6.** avoir la peur au **ventre** – **7.** aucun **son** ne sort de ma bouche – **8.** trembler comme une **feuille** – **9.** avoir les cheveux qui se **dressent** – **10.** claquer des **dents** – **11.** avoir les jambes comme du **coton** – **12.** avoir la **gorge** nouée – **13.** être **mort** de peur – **14.** devenir **livide** – **15.** tomber en **syncope** – **16.** avoir une peur **bleue**

3. Écriture

Comme pour toute suite de texte, les élèves devront veiller à respecter le système de temps (ici passé simple/imparfait), le point de vue (ici, interne, avec utilisation de la 1re personne) et le style (des propositions assez courtes, une action rapide, beaucoup d'adjectifs).
Il faudra donner une réponse aux doutes du narrateur : est-il vraiment enterré vivant ? Surmontera-t-il sa panique devant cette situation pour le moins dangereuse ?

4. Écriture

Cet exercice a pour but d'obliger les élèves à ne plus considérer le portrait comme un pavé qu'on doit déposer d'un bloc dans son récit, mais comme un élément qui permet de faire avancer l'action et qui entraîne le lecteur dans le monde créé par l'auteur. Dans le cadre du roman noir, cette progressivité est essentielle.

5. Oral

Il s'agit à présent de donner vie à des personnages. Les élèves devront définir le caractère de chacun, leur trouver des tics, des habitudes, des façons de parler, revoir peut-être les dialogues pour les rendre plus faciles à dire.
Ensuite, ils travailleront la mise en scène en se posant des questions telles que : les deux personnages seront-ils statiques ou, au contraire, le commissaire sera-t-il agité, voire insistant dans son interrogatoire s'il n'obtient pas les renseignements qu'il désire ?

6. Écriture

Comme pour toute suite de texte, les élèves devront veiller à respecter le système de temps (ici passé simple/imparfait), le point de vue (ici, interne, avec utilisation de la 1re personne) et le style (des phrases assez longues, mais découpées en petites propositions juxtaposées ou coordonnées, une action rapide, beaucoup d'adjectifs).
Il faudra tenir compte de tous les personnages et gérer leurs différents mouvements, les différentes interactions.

7. Oral

Ce travail nécessite une préparation sérieuse de la part des élèves : on ne peut improviser à partir de rien. Les dialogues ne seront pas forcément écrits, mais les personnages doivent être bien définis, la trame générale élaborée de manière précise.
On peut imaginer que les élèves se mettent par quatre et jouent la même scène, mais avec deux clients aux niveaux de langage très différents.

8. Oral

Cet exercice n'a rien d'artificiel. Il oblige l'élève à s'interroger sur les sentiments qu'il éprouve devant une description, sur l'intérêt de celle-ci dans la mise en place et l'avancée du récit.
Il lui faut ensuite trouver des tons qui correspondent aux différents passages, pour coller au texte, sans lasser ses auditeurs.

9. Écriture

On pourra faire cet exercice à la suite des autres exercices de cette double page ou le réaliser directement.
La préparation est capitale : il faut poser les différents éléments avant de commencer à rédiger. Or, la plupart des élèves refusent cette étape, la jugeant inutile et trop longue. On insistera donc sur la liste d'éléments qu'il faut avoir trouvés avant la rédaction.

Cap sur le brevet : *Riot Gun* p. 62-63

Questions

Cadre et personnages

1. Le narrateur est le directeur d'une entreprise de sécurité. Il raconte du point de vue interne (emploi du pronom « je » qui indique une focalisation interne). Le narrateur ne décrit que ce qu'il voit. Le point de vue est donc partiel, ce qui crée un effet de suspense car il ne sait pas vraiment ce qui ce passe. L'emploi de la première personne plonge également le lecteur dans l'action et le point de vue unique lui donne l'impression d'être le héros de cette aventure.

2. La scène se déroule la nuit comme l'indiquent le paratexte et l'expression « … avant même d'avoir allumé les phares. » (l. 34), dans une boucherie

industrielle avec des « entrepôts frigorifiques » (l. 25), des « crochets destinés à suspendre les quartiers de viande » (l. 26), des « étals » (l. 27), des « couteaux » (l. 27), des « tranchoirs » (l. 27) et, sur le parking, « le camion frigo » (l. 33).

3. Deux groupes s'affrontent, les vigiles qui « doivent surveiller le déménagement des dernières machines… » (paratexte) et les ouvriers qui « refusent de perdre leur travail et envahissent les lieux… » (paratexte). Les vigiles tentent de protéger l'usine en « [entassant] des bureaux et des chaises dans le couloir, pour barrer le passage » (l. 1-2) aux ouvriers en colère, « les assaillants » (l. 13), qui refusent que leur usine soit délocalisée (paratexte). Ils se battent pour conserver leur emploi.

4. Dans l'extrait, on retrouve certaines caractéristiques du roman noir, comme le cadre urbain évoqué de façon très réaliste, l'action violente et l'incontournable meurtre. Un fait de société est également évoqué : la délocalisation d'usines qui engendre des pertes d'emplois et la lutte des ouvriers pour les conserver.

Une scène violente

5. Une guerre civile est une confrontation violente entre citoyens d'un même État. La scène peut faire penser à une guerre civile car ceux qui s'affrontent travaillent pour la même entreprise (paratexte) et ont sans doute la même nationalité. Le conflit est violent et les hommes sont équipés comme à la guerre : « Certains avaient revêtu des cagoules protectrices de cuir et des gilets pare-balles. » (l. 2-3). Il y a des barricades, (« Les vigiles entassaient des bureaux et des chaises dans le couloir, pour barrer le passage. » (l. 1-2), « la barricade inachevée » (l. 5)) et des bombes lacrymogènes ont été utilisées (« Ces saloperies de lacrymogènes » (l. 19)). Les hommes des deux camps sont armés : on trouve notamment « une fronde » (l. 9) et « un manche de pioche » (l. 9). Comme dans toute guerre, des dégâts ont été causés. Ici, ce sont les voitures qui ont essuyé la colère des ouvriers (l. 31 à 33). Il y a même un mort, tué par balle (l. 21 à 23).

6. Le niveau de langue est familier : « gueulai-je » (l. 4) ; « conneries » (l. 4) ; « saloperies » (l. 19) ; « frousse » (l. 21) ; « ce type » (l. 22) ; « fuyards » (l. 25) ; « cavalcade » (l. 25) ; « défoulés » (l. 31) ; « bagnoles » (l. 32) ; « esquinté » (l. 32) ; « frigo » (l. 33). Cela donne un côté populaire au roman et permet au lecteur de s'identifier au personnage – en ce sens, l'argot est un effet de réel parmi d'autres. Le langage familier peut également faire « mauvais genre », et constituer un acte d'adhésion codé au roman noir.

7. Au cours de la bagarre, le narrateur est témoin d'un meurtre : « … je venais d'assister à un meurtre. » (l. 21). Il ressent alors de la peur, comme l'indiquent les mots « pétrifié » (l. 18), « peur » (l. 27) et « frissonner » (l. 28). Le fait qu'il parte sans même allumer les phares de sa voiture montre également qu'il n'est pas rassuré (l. 33 à 34). Par contraste, le soulagement qu'il ressent à certains moments indique qu'il a eu peur : « Entouré des autres, je me sentis pourtant un peu plus en sécurité. » (l. l.20-21) ; « Ma frousse se dissipa. » (l. 21).

Une visée argumentative

8. La délocalisation des entreprises et le chômage qui en découle sont des sujets actuels et sensibles. Le texte témoigne de la confrontation entre des ouvriers qui veulent conserver leurs emplois, menacés par la délocalisation de leur usine, et des vigiles qui doivent protéger l'usine contre ces mêmes ouvriers.

9. a. Le narrateur prend directement la parole aux lignes 4 et 12 et montre qu'il souhaite voir s'arrêter l'offensive des vigiles (« Arrêtez ces conneries ! » (l. 4) et dialoguer avec les ouvriers (« Je veux discuter avec vous. » (l. 12)).
b. Au discours indirect, ces paroles seraient :
l. 4 : Je leur gueulai que ce n'était pas la guerre civile et qu'il fallait arrêter ces conneries.
l. 12 : Je leur hurlai de s'arrêter. Je leur dis que je voulais discuter avec eux.
L'effet créé est différent. Au discours indirect, ces phrases auraient moins d'impact car elles seraient noyées dans le reste du texte. Grâce au discours direct, elles sont mises en valeur, et conservent un aspect indéniablement plus vivant.

10. La discussion aurait pu permettre d'éviter le conflit. En effet, les ouvriers se seraient sentis entendus. Des propositions de reclassement auraient pu leur être faites, afin qu'ils ne se sentent pas lésés.

11. Le narrateur ne peut être entendu pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le bruit empêche sans doute les ouvriers de l'entendre : « Il y avait un vacarme infernal : les assaillants brisaient les vitres. Ils ne devaient pas m'entendre. » (l. 12-13). Ensuite, la demande de dialogue vient trop tard. Le conflit est déjà amorcé et les ouvriers pensent qu'ils n'ont plus rien à perdre. Une telle violence dans l'affrontement indique qu'aucun dialogue n'a été mené ou, en tout cas, qu'aucune solution n'a été proposée. L'histoire permet à l'auteur de critiquer les délocalisations, leur gestion souvent inexistante et leur principale conséquence : le chômage.

Réécriture

À l'extérieur du périmètre de l'usine, les **ouvrières** s'étaient **défoulées** sur des bagnoles. **Elles** en avaient esquinté et retourné une demi-douzaine et peint des slogans sur le camion frigo. **Nos** BMW **avaient été épargnées**. […] **Nous mîmes** le contact et **démarrâmes**, avant même d'avoir allumé les phares.

Dictée

Les difficultés de cette dictée résident dans le choix entre le passé simple et l'imparfait à la première personne du singulier et dans l'accord des verbes à l'imparfait et au passé simple.

Après avoir envisagé de reprendre une bouquinerie puis écarté cette idée, trois amis décident de braquer une pharmacie pour se faire de l'argent.

Et puis, peut-être que ce n'était pas une bonne idée, cette boutique. Qu'est-ce qu'on se ferait comme fric ? Pas grand-chose, vu dans quelle misère Antonin avait fini. Peut-être qu'un bar ce serait mieux. Ou une boîte de nuit. Je suivais. Stations-service, débits de tabac, pharmacies. On écuma le département […]. Je suivais toujours. Mais avec de moins en moins d'enthousiasme. […]

Un soir, on remit ça sur une pharmacie. Au coin de la place Sadi-Carnot et de la rue Mery, pas loin du Vieux-Port. Le pharmacien fit un geste. Une sirène retentit. Et le coup de feu claqua. De la bagnole, je vis le type s'écrouler.

– Fonce, me dit Manu en s'installant à l'arrière.

J'arrivai place du Mazeau. Il me semblait entendre les sirènes de police pas loin […]. Je pris la rue Caisserie, puis la rue Saint-Laurent.

Jean-Claude Izzo, *Total Khéops* (1995),
© Éditions Gallimard

Rédaction

Les élèves devront être particulièrement attentifs à la façon dont leur description permettra de créer une atmosphère typique du roman noir : endroit sombre, zébré de lumières crues, silence percé de sons stridents ou angoissants… Mais également à la manière dont ils conduiront un dialogue qui se doit, dans ce cadre précis, d'être percutant, à même de traduire la tension et la violence inhérentes au genre.

Lecture personnelle : *La Bête et la Belle* p. 65

Choisir le livre

Le titre

● Le titre du roman de Thierry Jonquet fait immanquablement penser à *La Belle et la Bête* de Madame Leprince de Beaumont. Les élèves auront certainement étudié ce conte dans leur scolarité, voire auront visionné le film de Cocteau ou l'adaptation de Disney.

● L'inversion des termes peut signifier que la Bête sera au centre du récit.

La couverture

● La couverture est une illustration. Le cadrage met en avant le corps d'une femme : ses lèvres et sa poitrine. Ce cadrage est renforcé par les couleurs employées par l'illustrateur qui attirent l'attention sur ces attributs féminins.

Les élèves pourront émettre comme hypothèse de lecture qu'une femme sensuelle (la Belle ?) joue un rôle important dans ce récit policier (est affiché en bas à gauche de la couverture la mention « Folio policier »). Sera-t-elle victime ou bourreau ?

Pour accompagner votre lecture

● **Thierry Jonquet** est un écrivain français né à Paris le 19 janvier 1954. C'est un auteur incontournable du polar contemporain. Ses romans noirs mêlent les faits divers et la satire politique et sociale.

L'auteur se définit ainsi :

« J'écris des romans noirs. Des intrigues où la haine, le désespoir se taillent la part du lion et n'en finissent plus de broyer de pauvres personnages auxquels je n'accorde aucune chance de salut. Chacun s'amuse comme il peut. »

(extrait du site de Thierry Jonquet :
http://thierry.jonquet.free.fr/)

● **Le livre**

L'auteur du site biblioblog.fr parle de ce livre en ces termes :

Ce roman policier déroge aux règles classiques de cet exercice de style : quand l'histoire commence, les meurtres ont déjà été perpétrés et le meurtrier identifié. Mais Gabelou, le commissaire chargé de l'affaire, ne se satisfait pas de conclusions si rapides. Il veut comprendre ce qui a amené un professeur apparemment rangé, à dérailler ainsi.

La Bête et la Belle est un récit à trois voix : il

y a celui du commissaire Gabelou ; les pensées de Léon, principal témoin et vieil ami de l'assassin ; et les bandes enregistrées par l'assassin pendant les semaines qui ont précédé le début de l'enquête. C'est un roman vraiment très drôle, mais pour une fois je ne vous en dirai pas plus. Sachez seulement, qu'en tournant la dernière page du livre, je me suis écriée : « Non ! Ce n'est pas possible ! Je me suis faite avoir comme une bleue ! ». En effet, Thierry Jonquet vous réserve une surprise de taille, et vous n'aurez qu'une envie : relire immédiatement le roman quand vous saurez enfin la vérité.

Le roman noir en images

↪ Griffu, *BD de Manchette et Tardi*

« Nous nous sommes inspirés de l'air du temps pour *Griffu*, c'est-à-dire des années Pompidou et des scandales immobiliers qui rongeaient la France à ce moment-là. Aujourd'hui, je ne comprends toujours pas pourquoi nous n'avons pas continué *Fatale* aussitôt après. » http://www.universbd.com/spip.php?article2834 (interview de Tardi – 2005)

Voici la liste des personnages de *Griffu* :

Griffu Gérard : juriste (conseil juridique et récupération de créances), tué à la fin par Pâquerette Dupont.

Maître Théo : Théophraste Varlet, avocat, représentant officiel de l'OCUC (Office Central d'Urbanisme et de Construction), chargé de la rénovation du quartier, écrasé par un bull dans un chantier où il avait donné rendez-vous à Griffu.

Luce Minetta : jeune femme séductrice, qui veut récupérer des dossiers sur un scandale immobilier pour les revendre à Rebellion Hebdo, tuée dans une maison de banlieue (par le député Archambault ?).

Evangéline : amie et colocataire de Luce, tabassée, au service de Pâquerette Dupont pour surveiller Griffu.

Max : militant du Comité contre les expulsions, tué dans l'explosion du restaurant où il dînait.

Commissaire Grassi : flic médiocre, ripou, complice de Pâquerette Dupont.

Archimbault : député de Neuilly, patron de l'OCUC, malhonnête mais victime d'un coup monté.

Saïd : homme de main de Pâquerette Dupont.

Pâquerette Dupont : patronne du « Zig-Zig », boîte de strip-tease à Pigalle.

La 1re de couverture

1. Le titre de l'album est *Griffu*. On imagine évidemment les griffes, armes principales des félins. Ce nom vient de l'adjectif « griffu » : armé de griffes (*Larousse*). Le personnage appelé Griffu possède donc des armes de ce genre, c'est-à-dire fines, acérées, redoutables.

2. a. et b. Les auteurs sont Jean-Patrick Manchette, l'un des fondateurs du roman noir français moderne et Jacques Tardi, l'un des auteurs de BD les plus remarquables de ces vingt dernières années.

3. Le personnage principal est vêtu comme un privé classique (on pense à Marlowe), assez négligé, le col défait, un pansement sur la paupière, la cigarette à la bouche, les mains dans les poches. Il évolue la nuit, sur un trottoir, entre une borne de police au pied de laquelle est posée une bouteille, un bar et l'éclairage public d'une rue principale. Le décor est planté dès la 1re de couverture : un détective (quel que soit sont vrai métier) fatigué et ayant probablement reçu quelques coups, la ville sous ses aspects ordinaires et la nuit, théâtre de toutes les aventures policières (la borne rappelle le genre de la BD).

4. On retrouve donc sur cette couverture un grand nombre de caractéristiques du roman noir mis en évidence au cours de cette séquence : personnage principal plutôt marginal (un privé), lieu emblématique (la ville), moment privilégié (la nuit), présence aléatoire ou secondaire de la police (borne).

Les fonctions de la 1re case

5. L'action se situe dans Paris (voir le récitatif en haut de la case). La capitale subit un grand nombre de transformations qui modifient ses paysages urbains : cohabitent un vieux Paris (« vieilles baraques ») et un Paris transformé (« quartiers rénovés pour les riches », « grandes tours »…). Les vieilles maisons individuelles semblent des îlots de résistance face aux tours qui les dominent de plusieurs

dizaines de mètres. Le Paris d'Haussmann et le Paris ouvrier sont en train de vivre une transformation radicale au profit d'un « modernisme » qui va littéralement vider la capitale de son petit peuple au profit des sièges d'entreprise et de la bourgeoisie (voir les ouvrages de Michel Ragon).

6. On peut déduire de l'observation attentive de la case que le personnage principal est dans une voiture, feux allumés : il vient de traverser « la moitié de Paris » et s'est rendu compte des bouleversements urbains subis par sa ville. L'action se déroule le matin très tôt, le soir ou plus vraisemblablement la nuit car aucune lumière n'est allumée.

7. Griffu porte un regard désapprobateur sur le paysage parisien. Il semble regretter le vieux Paris d'autant plus que la « rénovation » profite aux riches et aux « burlingues » (bureaux).

8. Une atmosphère contradictoire se dégage de cette case : d'une part, le calme, le silence semblent régner (on peut imaginer aisément un chat miaulant sous une voiture en stationnement ou un lointain bruit de circulation…) ; d'autre part, les oppositions dans le paysage annoncent un conflit autour de cette « rénovation », conflit évoqué par Griffu lui-même (« ça m'a fait comme un pincement »). On peut donc raisonnablement penser que la question immobilière (même si elle n'est pas la seule) va être au cœur du récit.

Les stéréotypes du roman noir

A. Les personnages

9. Le physique de Griffu est assez ordinaire. Aucun aspect de sa corpulence ou de son visage ne se remarque particulièrement : ce n'est ni un colosse, ni une belle gueule hollywoodienne. Cependant, dans cette planche, Tardi le représente en « anti-héros ». Il est mal rasé, en peignoir, les cheveux gras et la cigarette à la bouche. Manifestement la nuit a été courte ou difficile et, malgré la visite de Luce Minetta, Griffu n'a fait aucun effort de présentation.

10. Les objets familiers de Griffu sont importants pour connaître et comprendre un peu mieux le personnage. Que nous apprennent-ils ? Qu'il écoute de la musique, qu'il lit des magazines un tantinet érotiques et des policiers de la Série Noire, qu'il fume beaucoup de cigarettes brunes françaises (le cendrier en est plein), qu'il apprécie un petit verre d'alcool (Vodka), qu'il procède à des enregistrements (cassettes, bandes) et qu'il fait de la photographie. On remarquera aussi que l'évier de sa cuisine est bien rempli… signe d'une vie de célibataire ? Il est « conseil juridique », comme il le dit lui-même (case C1) et l'on aperçoit quelques précis des éditions Dalloz (maison spécialisée dans le Droit) ainsi que des dossiers empilés dans une armoire dont il doit se servir pour son métier.

11. Ce sont d'abord les jambes de Luce Minetta qui apparaissent puis son visage portant des lunettes de soleil. Elle fume également (on retrouve par là l'une des constantes des films policiers des années 1950-1970 où presque tous les acteurs étaient fumeurs). « Bouche en cœur », « jupe courte » contribuent à faire de Luce Minetta une séductrice (la femme fatale ou la vamp des romans et films noirs américains) mais son portrait est complété par « son histoire à la flan », « ma gentillesse pour les petites filles comme elle » et « je ne cracherais pas sur deux cents cinquante sacs » qui traduisent une manipulatrice de premier ordre.

12. La relation semble assez claire : Griffu comme Luce ne se font aucune illusion sur l'autre. Chacun est d'abord intéressé par le gain : gagner de l'argent pour l'un, retrouver des dossiers pour l'autre. La séduction de la part de Luce n'est là que pour tromper Griffu et l'opinion négative qu'il porte sur elle s'estompe dès qu'elle lui propose une bonne somme d'argent.

B. L'affaire

13. Griffu est dans une pièce de bureau en train de porter une chaise. Peut-être essaye-t-il de la poser sur la petite table elle-même posée sur un bureau de façon à monter dessus ? Ou peut-être est-il en train de la redescendre faute d'avoir pu atteindre son but ? Il est « au fond du puits », ce qui signifie qu'il a été piégé par « elle », c'est-à-dire Luce Minetta, « pas franche du collier ».

14. Les événements se sont déroulés de la façon suivante : Luce est venue chez Griffu lui proposer une affaire, il a accepté et s'est fait piéger dans un bureau. Il s'agit du **temps de l'histoire**. Mais Tardi et Manchette racontent les événements dans un autre ordre puisqu'ils commencent par le piège dans lequel Griffu est tombé avant de revenir en arrière pour expliquer comment il en est arrivé là. Il s'agit cette fois du **temps du récit.** Ce procédé s'appelle un « flash back » au cinéma. L'événement raconté dans la 1re case a eu lieu après ceux racontés dans les autres cases. On pourra faire remarquer l'utilisation des temps grammaticaux du passé dans cette planche.

15. Griffu est donc chargé de retrouver des dossiers de famille appartenant à Luce Minetta et qui lui ont été volés. Sans être dupe, Griffu a accepté parce que Luce lui donnerait « deux cents cinquante sacs » (2 500 francs).

C. La langue

16. Le narrateur est Griffu. Il parle à la 1re personne (« je les ai entendus… », « là, je dois dire… », etc.) et il y a une correspondance entre son récit (dans les récitatifs) et sa présence, en tant que personnage, dans les cases.

17. La chienne → la garce, la peste
Le coup du renard au fond du puits → le guet-apens, le piège
Pas franche du collier → pas honnête, pas loyale
Elle s'était pointée → elle était arrivée
Histoire à la flan → invention, histoire qui ne tient pas debout
Foutus dossiers → dossiers embêtants, dont on parle sans cesse
Je ne cracherais pas sur… → je ne refuserais pas…
Deux cent cinquante sacs → 2 500 francs

18. L'utilisation de cette langue (il s'agit, en fait, pour la plupart de ces mots, d'un emprunt à l'argot) ancre le récit dans un certain milieu géographique (l'argot est parisien), social (populaire) et « professionnel » (le monde des flics, des privés et des truands). Elle renforce l'aspect réaliste de l'histoire et accentue l'atmosphère caractéristique du roman noir (on pense, par exemple, aux romans d'Albert Simonin ou aux dialogues cinématographiques d'Audiard).

Document complémentaire sur le vocabulaire argotique de Griffu

On pourra, éventuellement, faire traduire aux élèves une partie de ces mots argotiques.
Lieux : vieilles baraques, burlingues, piaule, garni de rabouins, hosto, garni, rades crasseux…
Personnes : nana, ducon-la-joie, la chienne, crétin, la petite vache, la bonne miquette, zigotos, malfaisante morue, mignonne, môme, papa, ratons, taulier, vieille conne, vieille lope, gros-bras, gusses, le débarbot, vioques, les bœufs (flics), les potes, beau linge, vieille ordure, malfrats de merde, enfoiré, michetons, hanchée, effeuilleuse, belle bergère, bourriques (flics), phallo, mauvais fer, les en-bourgeois (flics), ma douce…
Expressions : gnons, franche du collier, histoire à la flan, 250 sacs, coup fourré, il pleut des crétins, venu à pinces, se faire la malle, se ravaler la façade, repasser, se sucrer, foutus dossiers, se tirer, coûter chaud, faire gerber, servir la soupe, se rameuter, choper, retraite beurrée, coups de tube, se faire foutre, se farcir, en avoir sa claque, gros pétard, se pointer, tête de nœud, coup de flingue, longue trotte, magouiller, recracher, se carrer, débouler, ça mange pas de pain, avoir à sa pogne, se pieuter, la barbe !, se mettre à l'ouvrage, être flippé, coup de raide, se repieuter, moufter, outillage, « gasp, caramba, mein gott et saperlotte », clique, être en affaires avec, brancher, turlupiner, plomb baladeur, un tac (taxi), dare-dare, torgnoler, pulluler sur son seuil, secouer quelqu'un, buter, faire un enfant dans le dos…

19. Exemple de transposition du texte narratif en dialogues entre Luce Minetta et Griffu :
Luce Minetta – Bonjour Monsieur Griffu. Puis-je m'asseoir ? J'ai besoin de vous pour retrouver des dossiers qui m'appartiennent. Aidez-moi, soyez gentil… Ce n'est pas vraiment un cambriolage que je vous demande puisque les dossiers m'appartiennent.
Griffu, *à part* – Qu'est-ce que c'est que cette histoire à dormir debout ? *(À Luce)* Votre histoire n'a pas l'air très claire mademoiselle… De quels dossiers s'agit-il ?
Luce Minetta – Excusez-moi mais je ne peux pas vous dire ce qu'il y a dans ces dossiers… ce sont… des secrets de famille.
Griffu – Pourquoi vous adressez-vous à moi ? Pourquoi demandez-vous à un honnête conseil juridique d'enfreindre la loi ?
Luce Minetta – J'ai beaucoup entendu parler de vous Monsieur Griffu. Vous êtes si généreux, si gentil pour des petites filles comme moi… Sans doute accepterez-vous 2 500 francs pour vous dédommager ?
Griffu – Bon. Si vous le prenez comme ça…

Dans un dialogue, Griffu n'exprimerait pas sincèrement sa pensée. Sans être dupe, il se contenterait d'écouter Luce Minetta raconter son histoire. Il ne se dévoilerait pas, la questionnant simplement comme le ferait n'importe quel conseil juridique avec une cliente. Le choix du texte narratif à la 1re personne, sans dialogues, permet, au contraire, de fournir davantage d'informations au lecteur sur l'état d'esprit de Griffu.

La BD ou l'art de l'ellipse

A. Une planche caractéristique du roman noir français

20. Griffu ne prend pas de gants et assomme de ses deux poings le malheureux gardien qui hurle de peur et de douleur.

21. Il veut que maître Théo lui donne le nom de son patron qui contrôle l'OCUC (voir plus haut). L'avocat suant et tremblant de peur lui donne toutes les informations demandées.

22. Griffu colle maître Théo au mur en lui plaçant le canon de son colt sous le menton. Il obtient rapide-

ment le nom de son patron et son adresse puis lui fait mal et lui ouvre le crâne avec son « flingue ».

23. Archimbault est député, patron de l'OCUC et habite Neuilly, une banlieue très riche à l'ouest de Paris. La notabilité et la richesse sont manifestement du côté de la malhonnêteté et des affaires louches.

24. Dans le métro, au 1er plan, un homme barbu à lunettes lit une revue, *La Guerre Sociale* (autre nom de la lutte des classes) dont le sujet principal est : « Abolition du travail salarié ». *La Guerre Sociale* fut, avant 1914, un journal de gauche antimilitariste. Le nom fut repris dans les années 1970-1990 et conserva le ton révolutionnaire qui l'avait rendu célèbre. Il s'agit donc, dans cette case, de l'exposition du point de vue des auteurs sur la société : ils ne sont, à l'évidence, pas du côté du riche et puissant député de Neuilly mais plutôt du côté des expulsés et des militants qui luttent contre les opérations immobilières à Paris.

B. De case en case : ellipses et enchaînements

25. Les lieux sont : un bureau des établissements Morel, une station de métro, une rame de métro, l'entrée de la résidence d'Archimbault.

26. 1re scène : Griffu fait parler maître Théo.
2e scène : En attendant le métro.
3e scène : Griffu dans le métro.
4e scène : Griffu à Neuilly.

27. Entre la 1re et la 2e case, Griffu est allé vers maître Théo, l'a collé contre un mur et a sorti son colt. Entre la 2e et la 3e, le récitatif précise ce qu'il s'est passé. Entre la 3e et la 4e, Griffu est sorti des établissements Morel, est allé jusqu'à une station de métro, a payé, a descendu les marches jusqu'au quai où il attend la rame. Entre la 4e et la 5e, le métro est arrivé, Griffu est monté et est resté debout. Entre les deux dernières cases, il est arrivé à la bonne station, est descendu du métro, a monté les escaliers, est sorti et a marché jusqu'au domicile d'Archimbault.

28. Une ellipse sert à raccourcir l'action. Elle est indispensable parce que, dans la BD comme au cinéma, on ne peut pas montrer la totalité d'une action seconde par seconde pour au moins deux raisons : d'une part, cela serait beaucoup trop long (on imagine le nombre de cases qu'il faudrait, par exemple, pour supprimer les ellipses de cette planche) ; d'autre part, cela nuirait, dans la plupart des cas, au récit lui-même en le ralentissant, en le rendant inintéressant ou ennuyeux.

29. L'élément visuel commun à chaque case est le personnage de Griffu. L'élément textuel est le patron de l'OCUC, c'est-à-dire Archimbault, député de Neuilly. L'unité narrative de la planche réside dans sa recherche par Griffu.

30. Tous ces éléments sont importants pour la compréhension du récit à cause des ellipses précisément. Le lecteur n'a pas besoin de voir « image par image », comme dirait un cinéaste, le récit se décomposer sous ses yeux. Il suffit que quelques éléments de continuité soient présents sur la planche, soit visuels, soit textuels afin qu'il suive logiquement l'enchaînement des cases. Par exemple, si dans la case 4 on voit Griffu sur le quai d'une station de métro, on sait que c'est pour prendre le métro, on n'a pas besoin de voir la rame arriver, s'arrêter, les voyageurs descendre et Griffu monter dedans. Donc, on peut passer directement à l'action suivante représentée dans la case 5. Le récit en est dynamisé, l'action accélérée, le lecteur davantage accroché. Cela dit, on peut aussi, comme au cinéma, détailler une action si cela donne du sens à l'histoire. La rapidité de l'action n'est pas une loi en soi.

C. La dernière case : une chute originale

31. Le personnage représenté est Griffu. Il est couché dans la rue, blessé et ensanglanté, la tête contre des poubelles. C'est la nuit.

32. Étant donné l'état de son manteau, on peut penser qu'il a été blessé par balles. Le héros, dans cet état, à la fin de l'histoire, est effectivement une fin originale. Il n'a pas vaincu, il n'est pas le plus fort, le meilleur, il n'a pas écrasé tous ses adversaires sans être ni décoiffé, ni égratigné. Griffu n'est pas James Bond. Ce qui longe le trottoir n'est pas une somptueuse Aston Martin mais de pauvres poubelles alignées en désordre. Deux mondes fictionnels.

33. Le texte narratif laisse supposer que Griffu a été tué : « pensée », « là où je suis ». Il n'y aura donc pas de second album des aventures de Griffu, conseil juridique. Ce choix ne saurait étonner de la part d'auteurs comme Manchette et Tardi (même si Tardi est aussi l'auteur de séries : *Adèle* et *Le Cri du peuple* par exemple). Le héros meurt donc à la fin du récit, il n'y a pas de « happy end » hollywoodien ou télévisuel. On pourra comparer cet album avec la trilogie de Jean Claude Izzo (parue chez Gallimard) qui se clôt aussi sur la mort du héros.

34. Les liens qui unissent la 1re et la dernière case sont évidents : la nuit, la rue, l'éclairage public, le vieux quartier. Le « pincement » du début, causé par la destruction du vieux Paris, trouve un écho

dans la dernière pensée de Griffu. Pris dans une machination complexe, entre scandale immobilier, banditisme et politique, il ne s'en sera pas sorti. On peut interpréter cette fin comme la volonté des auteurs de démontrer que les collusions politico-financières, liées au banditisme traditionnel, sont extrêmement puissantes et peuvent venir à bout de n'importe qui.

Pour conclure

35. On y retrouve une atmosphère souvent feutrée, poisseuse où il n'y a véritablement ni bons, ni méchants. Les lieux sont identiques : la ville, « une cité du Middle West », « du béton dans un paysage convulsé », « périmètre de l'usine »… Le roman noir du XXe siècle est un roman urbain. Il a besoin de l'asphalte, des trottoirs, des bars, des usines, des escaliers, du béton pour donner toute sa mesure. Les personnages sont aussi devenus des stéréotypes. Le privé (Marlowe, Griffu…), les flics, les truands (« ce voyou de Hans », « maître Théo »…), les femmes (« poitrine haute… lèvres pourpres… », « la bouche en cœur et la jupe courte », Miss Wonderly, Marie-Claude, Luce Minetta…) ancrent le polar dans un univers caractéristique. Les affaires se résument souvent à retrouver un objet, un dossier, une personne, à éclaircir une histoire de famille, une disparition, un vol (dossiers, statuette…) qui, apparemment honnêtes et ordinaires, prennent finalement un tour dramatique mêlant truands, flics parfois corrompus, notables véreux, femmes vénales et privés bernés puis de plus en plus lucides au fur et à mesure des progrès de la quête ou de l'enquête.

36. La BD apporte ses dessins, ses tons, le style d'un dessinateur. Elle joue un rôle similaire à celui du cinéma en donnant de la chair au récit mais elle l'écourte aussi. Les deux ou trois cents pages d'un polar deviennent sous la plume et le pinceau des auteurs de BD une soixantaine de pages. C'est-à-dire que le dessin permet de dire et de montrer davantage. Une case peut correspondre à une page d'écriture.

37. Tardi est un auteur qui dessine essentiellement en noir et blanc : les tranchées de 1916, les barricades de la Commune, les polars de Manchette (*Le Petit bleu de la côte Ouest* ou *Griffu*)… Seuls, parfois, le rouge d'un drapeau ou d'une blessure viennent rompre l'unité du noir et blanc. Dans le cas des polars, les planches en noir et blanc se font l'écho des vieux films des années 1940 et 1950 aux ombres magnifiques ou des films plus récents pour lesquels les réalisateurs ont délibérément exclu la couleur. Ambiance, personnages, lieux nocturnes se passent fort bien de la couleur. Les nuances de gris suffisent à restituer une atmosphère, la violence ou la tension palpable d'une scène.

Bibliographie

CHANTE Alain, *99 réponses sur… la bande dessinée*, CRDP/CDDP Languedoc-Roussillon, 1996.
DURANT Jean-Benoît, *BD mode d'emploi*, Castor Doc, Flammarion, 1998.
GROENSTEEN Thierry, *La Bande dessinée*, Essentiels, Milan, 1996.
PEETERS Benoît, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Casterman, 1998.
QUELLA-GUYOT Didier, *Explorer la bande dessinée*, Dupuis/Scérén CRDP Poitou-Charentes.

Sitographie

• http://www.bdnet.com/9782203399020/alb.htm
• http://www.lire.fr/critique.asp/idC=32067&idTC=3&idR=211&idG=10
• http://www.bedetheque.com/serie-1673-BD-Griffu.html
• http://www.bdzone.com/chop/serie.php?serie=TARD

Séquence 3

Écrire sur soi

↪ *Identifier les caractéristiques de l'écriture autobiographique*
↪ *Connaître les fonctions de l'autobiographie*

L'écriture de soi est une étude fondamentale en classe de 3e. Tout d'abord, elle permet d'asseoir les connaissances narratives nécessaires à la bonne compréhension des textes, en s'interrogeant plus spécifiquement sur les différentes formes et fonctions du « je », même si, dans le texte de Charles Juliet, les élèves rencontreront une narration à la deuxième personne, peu usitée, qui leur permettra de mieux appréhender ce qu'il y a d'intimité et de distanciation dans le phénomène autobiographique.
De plus, l'autobiographie autorise quelques digressions argumentatives, axe majeur du programme de 3e, dans la mesure où certains auteurs ont raconté leur vie afin que leurs actes soient compris, voire appréciés à leur juste valeur. À cet égard, la séquence s'intéresse aux divers objectifs que se fixent les autobiographes : se souvenir, rendre hommage, exorciser un événement traumatique, expliciter les raisons des activités et des pensées de l'auteur adulte. Aussi trouvera-t-on ici un certain nombre de textes qui se penchent sur l'enfance et l'adolescence des auteurs : les élèves pourront y percevoir quelques-unes de leurs préoccupations ou au contraire mesurer la distance qui les sépare des écrivains.
Enfin, les séances consacrées à George Sand démontreront aux élèves que l'écriture autobiographique est protéiforme, et qu'elle n'est pas la forme opportuniste d'une promotion intempestive de l'ego, mais un exercice littéraire où s'opèrent des choix, où se glissent des ellipses éloquentes, où se disent des obsessions térébrantes.

Document d'ouverture p. 73

◗ Les éléments qui composent cette sculpture d'Arman intitulée *Autoportrait Robot* sont des éléments faisant référence :
– aux arts : la peinture (des pinceaux, des crayons), la musique (des pochettes de disques de Ravel, Brassens, un violon), la photographie (un appareil photo, des photographies), la littérature (poésie avec les couvertures de recueils de Rimbaud, Apollinaire ; théâtre avec la couverture d'*Ubu Roi* et un livre intulé *Art and Society*) ;
– à l'Afrique à travers la présence de masques africains et d'un livre intitulé *Primate Ethnology ;*
– au sport : raquette de ping pong, lunettes de plongée et jeux d'échecs ;
– à la médecine : boîtes de médicaments ;
– à la communication : combiné téléphonique et télécommande.
L'artiste semble aimer les arts (notamment les Arts premiers), la communication et le sport et sans doute utiliser nombre de médicaments.

◗ Cette question est l'occasion pour les élèves de s'interroger sur leur identité et de partager leurs passions en classe.

Repères littéraires : Histoire de l'autobiographie p. 74-75

◗ Pour que l'autobiographie apparaisse, il fallait que certaines conditions soient réunies, au premier rang desquelles la conception individualiste de l'homme dans le bon sens du terme, c'est-à-dire faisant de l'homme un être pensant par lui-même. L'Humanisme de la Renaissance (on pense aux *Essais* de Montaigne par exemple), en plaçant l'homme au centre de l'univers, avait amorcé l'évolution qui conduira au siècle des Lumières.

Ce n'est plus la communauté (de croyants, de villageois, d'artisans…) qui s'exprime mais bien l'individu lui-même. Tout, au XVIIIe siècle, tend vers cette expression : l'économie bourgeoise vantant la liberté contre les corporations, l'éducation qui commence à considérer l'enfant comme une personne à part entière, la mise en cause du pouvoir absolu et du droit divin qui cadenassent l'expression d'une citoyenneté de plus en plus revendiquée, les idées rationalistes des Lumières. Rousseau sera le fils de ce mouvement irrésistible.

◗ Le fait de se connaître soi-même, de se raconter en tant que personne unique laisse la place, au XIXe siècle, à un véritable « culte du moi ». Il ne s'agit plus de célébrer l'individu au cœur du processus historique, réfléchissant, s'interrogeant sur sa place dans la société, faisant état de ses sentiments comme élément d'une meilleure connaissance du monde, mais de la glorification de la personne de l'écrivain. On déguise, on contourne mais finalement on expose l'intimité et ses angoisses. Le but n'est plus de faire connaître pour mieux saisir mais de livrer pour être célébré. Même si les *Mémoires* de Chateaubriand peuvent servir à l'histoire, le personnage principal reste lui-même. On publie donc des journaux intimes, des lettres, qui révèlent la profondeur de l'être, ses doutes, ses faiblesses et qui expliquent son œuvre littéraire. On n'essaye plus de « dire la vérité » mais de dire sa propre vérité.

◗ Le XXe siècle a vu basculer à nouveau le champ de l'autobiographie. Ce ne sont plus seulement les écrivains « professionnels » qui se livrent au « je » mais toute personne qui a quelque chose à dire en tant que témoin. Les titres sont particulièrement évocateurs et ces ouvrages ne sont plus à proprement parler « littéraires ». Ce qu'on raconte, c'est une expérience, la participation à un événement, la vie des humbles, la jeunesse… On ne se « confesse » pas, on crie bien souvent. Gabriel Chevallier a vécu l'horreur des tranchées et la responsabilité des gradés ; Margarete Buber-Neumann, communiste allemande réfugiée en URSS, fut livrée à Hitler par Staline après la signature du pacte de 1939 ; Mouloud Feraoun a vécu la colonisation française en Algérie… Le « je » explique le « nous » et, grâce au récit, aide à mieux comprendre le monde. Le personnage principal n'est pas l'auteur mais le temps, l'événement, l'histoire.

◗ L'autobiographie a trouvé, dans la deuxième moitié du XXe siècle, de nouveaux supports d'expression. La photographie a permis, modestement, de voir comment certains artistes se voyaient (apparence, vêtements, mise en scène, objets, pose…) avec l'indispensable présence du miroir et de l'appareil photo. Plus intéressant, le cinéma a mis en images l'autobiographie considérée comme un scénario possible et il s'est aperçu que les ressources étaient innombrables. Il a globalement réalisé une synthèse entre l'ensemble des courants autobiographiques observés depuis Rousseau en intégrant de l'introspection, de la confession, de l'intimité, du témoignage… La BD, venue plus tardivement au genre, a emboîté le pas au cinéma. On notera, au passage, que nombre de récits autobiographiques en BD ont pour auteurs des étrangers venus d'Iran, de Corée, d'Italie… C'est parce qu'elle a vécu la transition de l'Iran du Shah à l'Iran de Khomeiny puis l'émigration en Europe que Marjane Satrapi a réalisé *Persépolis*, suite d'albums dans lesquels on voit l'évolution de l'Iran mais aussi les réflexions, les sentiments, les réactions d'une petite fille aux prises avec la révolution, l'autorité, la liberté, la tradition, la famille.

◗ Trois auteurs prestigieux ont cependant émis des critiques à l'encontre de l'autobiographie. Pour Sartre, le seul fait de raconter transfigure l'événement et le vide de son authenticité. Vouloir se raconter, c'est déjà modifier le réel, donc tromper le lecteur. Malraux privilégie quant à lui les faits aux mots (on pourrait lui faire dire que le plus important a été son engagement dans la guerre d'Espagne aux côtés des républicains plutôt que le récit qu'il aurait pu en faire) et montre également l'égocentrisme qui préside à l'autobiographie. Il faut s'intéresser – et même s'aimer – pour se raconter aux autres, croire qu'on est important, qu'on a de l'importance. Freud rejoint Sartre sur le manque d'authenticité des souvenirs autobiographiques, filtrés par la mémoire. N'étant pas écrits simultanément, ils demeurent « modifiés », « faussés ». Ces critiques mettent essentiellement en cause l'objectivité de l'autobiographie : le récit, l'égocentrisme, la mémoire travaillent plutôt en faveur de la subjectivité. Le « j'ai dit la vérité » de Rousseau est donc ici battu en brèche.

◗ Le dessin illustre les tendances actuelles qui sont fort éloignées de Rousseau, Chateaubriand, Feraoun ou Louis Malle. Certaines autobiographies semblent se réduire au récit d'une personne n'ayant rien à dire puisque n'ayant rien vécu. Comme cette personne – ici Édouard Houeldone – ne pense pas non plus, on obtient des livres insipides, vides, qui rejoignent, en l'amplifiant démesurément, la critique faite par Malraux. Ce n'est pas parce qu'on n'a rien fait de sa vie et qu'on n'a rien à dire qu'il faut l'écrire.

Bibliographie

« Les écrivains et la psychanalyse », *in Le Magazine littéraire,* n° 473, mars 2008.
« Un autre regard sur Montaigne », *in Le Magazine littéraire,* n° 464, mai 2007.
« La littérature et les camps, de Primo Levi à Jorge Semprun », *in Le Magazine littéraire*, n° 438, janvier 2005.
« Les écritures du moi », *in Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002.
Bertaux Daniel, *Les Récits de vie. Perspective ethnosociologique*, Paris, Éditions Nathan, collection « 128. Sociologie », 1997.
Foucault Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 3 : Le souci de soi,* Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque des histoires », 1984.
Gusdorf Georges, *Les Écritures du moi, lignes de vie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1990.
Jopeck Sylvie, *La Photographie et l'(auto) biographie*, Paris, Éditions Gallimard, collection « la Bibliothèque Gallimard », 2004.
Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
Lejeune Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Éditions Armand Colin, collection « Cursus. Série Lettres », 1998.
Maillard Michel, *L'Autobiographie et la biographie*, Paris, Éditions Nathan, collection « Balises. Genres et mouvements », 2001.
Miraux Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Éditions Nathan, collection « 128. Lettres », 1996.
Pachet Pierre, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Éditions Hatier, 1990.
Ricœur Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1991.
Touzin Marie-Madeleine, *L'Écriture autobiographique*, Paris, Éditions Bertrand Lacoste, collection « Parcours de lecture », 1993.

Sitographie

• Site études littéraires : http://www.etudes-litteraires.com/autobiographie.php (page présentant une fiche-bilan sur l'autobiographie)
• Site personnel : http://membres.lycos.fr/jccau/ressourc/rousseau/etudes/specif/specif.htm (les spécificités de l'autobiographie)
• Site du CNDP : http://www.cndp.fr/themadoc/autobiographie/autobiographieImp.htm (page proposant un dossier thématique sur l'autobiographie)
• Site du CNDP : http://www.cndp.fr/Themadoc/autobiographie/journal.htm (page proposant un thém@doc sur les blogs)
• Site de l'académie Aix-Marseille : http://www.lettres.ac-aix-marseille.fr/college/lectecr/autobio.html (page présentant une séquence sur l'autobiographie réalisée par Christian Ferre)
• Site weblettres.net : http://www.weblettres.net/ar/articles/9_81_231_texte_lc_70_.pdf (article de Daniel Salles intitulé « La BD, entre autobiographie, reportage et engagement »)
• Site de la librairie Sauramps : http://www.sauramps.com/article.php3?id_article=3215 (liste de livres réalisée sur le thème de l'autobiographie dans le monde)

1. Pourquoi écrire sur soi ?

Les caractéristiques de l'autobiographie et du pacte autobiographique p. 76-77

Étudier les textes

Avant de commencer

1. Jean-Jacques Rousseau Né à Genève le 28 juin 1712, Rousseau perd sa mère le 8 juillet. L'enfant est d'abord élevé par son père, avant d'être placé en pension, puis en apprentissage. Maltraité, il s'enfuit et mène une vie errante, en effectuant divers métiers pour subsister. Son seul point d'attache est la maison de sa protectrice, Mme de Warens, chez qui il se dote d'une solide culture. En 1742, ayant mis au point un nouveau système de notation musicale, il décide d'aller tenter sa chance à Paris. Il se lie d'amitié avec Condillac et Diderot puis part pour Venise comme secrétaire de l'ambassadeur de France. En 1745, il revient à Paris, accompagné de Thérèse Levasseur, lingère quasi illettrée avec laquelle il aura cinq enfants qu'il placera à l'hôpital des Enfants-Trouvés. En 1749, il participe à la rédaction de l'*Encyclopédie*, dont il rédige les articles consacrés à la musique. Après la publication du *Discours sur les sciences et les arts* (1750) qui le rend célèbre, il décide de se retirer du monde : il refuse une pension royale et gagne sa vie en copiant de la musique. La reprise de sa vie errante, sa rupture avec les encyclopédistes et une intense production littéraire marqueront les vingt années suivantes. L'*Émile* et le *Contrat social* sont

condamnés au bûcher, et un mandat d'arrestation est lancé contre Rousseau. Persuadé que Diderot et ses anciens amis se sont ligués contre lui et se sentant menacé par un complot universel, Rousseau décide de se justifier et commence à écrire les *Confessions*. En 1778, il trouve refuge à Ermenonville où il meurt le 2 juillet. En 1794, ses cendres sont transférées au Panthéon.

Luciano Bolis Il est né à Milan en 1918, dans une famille de petits bourgeois qui admiraient les valeurs du fascisme. Il a découvert la révolte à l'université de Pavie et a d'abord distribué des tracts avant de monter en grade. Au cours de ses divers emprisonnements, il s'est trouvé au contact de socialistes. Il a participé dans la clandestinité à la création du *Movimento Federalista europeo*, à Milan. À Gênes, le 6 février 1945, alors qu'il est l'un des responsables de la résistance génoise, il est arrêté par les fascistes. Il n'est pas identifié, mais ses geôliers se doutent pourtant de l'importance du captif. Sauvagement torturé, il se tranche avec une lame de rasoir les veines du poignet puis la gorge, afin de ne pas « donner » ses camarades. Ses bourreaux lui refusent cette délivrance et le conduisent, mourant, à l'hôpital. À la Libération, Bolis rédige un compte rendu quasi clinique des instants terrifiants qu'il vient de vivre dans *Mon grain de sable*. Luciano Bolis est resté jusqu'à sa mort, en 1993, un militant fédéraliste exemplaire. En poste à Strasbourg, au Conseil de l'Europe, il a été pendant des années membre de la Commission française du Mouvement fédéraliste européen, section française de l'UEF. Il a ainsi été aux premières loges pour dénoncer les dérives ethnistes dont certains militants fédéralistes se rendaient coupables.

Jean-Paul Marat Né le 24 mai 1743, il meurt assassiné en 1793. Grâce à son père, qui donne des cours d'histoire-géographie et de langues, Marat reçoit une éducation complète. Il quitte sa famille après ses études secondaires et séjourne à Paris en 1762-1765 où il entreprend en autodidacte des études de médecine. En 1765, il va à Londres où il commence la pratique de la médecine puis se rend à Newcastle en 1770 où il écrit un roman intitulé *Les Aventures du conte Potowsky* et un essai, *Essay on the human soul* (*Essai sur l'âme humaine*). De retour à Londres en 1772, il rédige dès l'année suivante *A philosophical Essai on Man* (*Essai philosophique sur l'homme*) puis un ouvrage politique, *The Chains of Slavery* (*Les chaînes de l'esclavage*) en 1774. En 1788, il devient journaliste, tandis que Louis XVI voit son pouvoir de plus en plus remis en cause. En mars 1789, Marat est élu membre du comité électoral du district des Carmes pour la préparation des États généraux. Le 23 août, il publie *La Constitution, ou projet de Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*. Un peu plus tard, il entre dans la clandestinité et rédige un grand nombre de pamphlets. En janvier 1792, il rencontre Robespierre et il est élu député de Paris après le soulèvement du peuple. Le 13 juillet 1793, il est assassiné à son domicile par Charlotte Corday.

Michel de Montaigne Né le 28 février 1533 à Bordeaux, il fait des études de droit. Deux raisons vont le pousser à entreprendre l'écriture de son chef-d'œuvre, les *Essais* : le chagrin provoqué par la mort de son père et celle de son grand ami la Boétie, ainsi que son envie de se faire connaître. Il se retire donc chez lui et écrit mais souffrant de calculs rénaux, il part en voyage. Pendant ce temps, il est élu maire de Bordeaux, fonction qu'il refuse dans un premier temps, mais finit par accepter après s'être laissé convaincre par le roi. Montaigne demeure l'une des plus grandes figures de l'Humanisme : ses appels à la tolérance, sa tempérance dans le domaine religieux, en font l'un des esprits les plus universels des lettres françaises.

François Cavanna François Cavanna est né en 1923 d'un père italien. Après avoir fait plusieurs petits métiers, il entreprend à partir de 1945 une carrière de journaliste, puis de dessinateur humoristique, ce qui l'amène, en 1960, à participer à la création de *Hara Kiri*, qui deviendra en 1970 *Charlie Hebdo*. Progressivement, son activité de journaliste va être supplantée par sa production littéraire.

Léon Trotsky De son vrai nom Lev Davidovitch Bronstein, il est né en Ukraine dans une famille de paysans juifs. Marxiste et membre du Parti ouvrier social-démocrate russe, il est arrêté en 1898 et déporté en 1900 en Sibérie, d'où il parvient à s'évader en 1902. Ayant pris le nom de Trotski, il se réfugie à Londres, où il rencontre Lénine. Après la scission du Parti entre les bolcheviques et les mencheviques, il adopte une attitude conciliatrice qui le rapproche de ces derniers. Arrêté de nouveau en Russie lors de la révolution de 1905, il réussit encore une fois à s'évader et s'exile en Europe puis en Amérique. Revenu à Petrograd, Léon Trotski prend une part active à la Révolution russe d'octobre 1917 et rejoint le Parti bolchevique dans lequel il est élu au Comité central. Il devient l'un des principaux collaborateurs de Lénine. Commissaire aux affaires étrangères puis commissaire à la guerre pendant la guerre civile, il crée l'Armée rouge qui permet la victoire des Soviétiques. Après la mort de Lénine, Léon Trotski s'oppose à la bureaucratisation du régime et à Staline qui réussit, avec Zinoviev et Kamenev, à l'évincer. Exclu du Parti communiste en 1927, il est expulsé d'URSS en 1929 et fonde en 1938 la IVe Internationale, dite trotskiste. Il est assassiné à Mexico en 1940, probablement sur ordre de Staline.

Lecture comparée

2. Dans le texte 1, l'auteur, le narrateur et le personnage sont une seule et même personne, Jean-Jacques Rousseau, qui est désigné par le pronom personnel « je » (l. 1).
Dans le texte 2, l'auteur, le narrateur et le personnage sont également une seule et même personne, Luciano Bolis, qui est désigné par le pronom « m' » (l. 1).
Le texte 3, lui aussi, réunit l'auteur, le narrateur et le personnage au sein d'une seule et même personne, Jean-Paul Marat, qui est désigné par le pronom « je » (l. 1).
Michel de Montaigne est à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage du texte 4 et est lui aussi désigné par le pronom « je » (l. 3).
Dans le texte 5, l'auteur, le narrateur et le personnage sont une seule et même personne, François Cavanna, mais celui-ci est à la fois désigné par le pronom « il » (l. 1), représentant Cavanna enfant, et par le pronom « je » (l. 5) désignant Cavanna écrivain.
Enfin, le texte 6 associe l'auteur, le narrateur et le personnage en la personne de Léon Trotsky, qui est désigné par le pronom « je » (l. 4).
Ces six textes appartiennent donc au genre autobiographique.

3. Le temps dominant est celui du présent, il a une valeur énonciative.

4. Dans *Les Confessions*, le sujet du livre est Rousseau lui-même. L'auteur veut se peindre au plus profond de sa vérité et de sa différence : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. » (l. 3-5).
Dans *Mon grain de sable*, le sujet du livre de Luciano Bolis est une aventure qu'il a vécue à Gênes « dans les derniers temps de la domination nazie-fasciste » (l. 2-3).
Dans *Journal de la République Française*, le sujet du livre est Marat lui-même, qui veut s'observer afin non seulement « de mieux servir la chose publique » (l. 4-5), mais aussi de répondre aux attaques lancées contre lui par ses ennemis politiques.
Dans les *Essais*, Montaigne veut lui aussi se peindre, avec ses défauts, ses imperfections afin que ses proches le connaissent davantage : « Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tôt) ils y puissent retrouver aucun trait de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eue de moi. » (l. 7-14).
Dans *Les Ritals*, Cavanna veut raconter l'histoire du gosse qu'il était, « entre six et seize ans » (l. 1).
Dans *Ma vie*, Trotsky veut raconter sa vie tumultueuse, car il a conscience que celle-ci « n'a pas été des plus ordinaires » (l. 9).

5. Le destinataire est bien entendu le lecteur, quelquefois directement interpellé par l'auteur : « à mes lecteurs » (l. 1-2) dans le texte de Marat ; « lecteur » (l. 1) dans le texte de Montaigne. Les auteurs veulent se confier, ils ont besoin d'un autre qu'ils prennent à parti, car ils vont dévoiler leur existence, ils vont se scruter et ils sollicitent, sinon la compassion ou l'admiration, du moins un regard étranger sur leur vie. Certains encore cherchent à répondre à des attaques, à justifier leurs actes et leur existence, c'est notamment le cas de Rousseau, de Marat et de Trotsky.

6. Les auteurs s'engagent à dire la vérité. Luciano Bolis se défend de raconter une histoire édifiante à caractère morale, il mise davantage sur l'« authenticité » (l. 7). Marat écrit sur lui pour se défendre, et non par « fatuité » (l. 4), Montaigne lui aussi précise qu'il s'y peint avec une attention soutenue pour ses défauts, non pour se donner en exemple, mais pour se donner à connaître tel qu'il est. Cavanna veut parler de lui en tant qu'enfant et il prend diverses précautions dans la mesure où il précise que l'âge de celui-ci est fluctuant et que la véracité des souvenirs est soumise à la relativité du regard adulte, illustrée par les mouvements de va-et-vient caractéristiques de la mémoire et donc de l'autobiographie. Trotsky, quant à lui, assure qu'on peut le croire (il a confronté sa mémoire à sa documentation) mais semble affirmer implicitement que la passion peut déformer sa vision : « Ce livre n'est pas une impassible photographie de mon existence… » (l. 1-2).

Pour conclure

7. L'autobiographie est caractérisée par le dévoilement d'un auteur-narrateur-personnage, généralement désigné par le pronom « je », devant le lecteur, quelquefois présent dans le texte et interpellé. Le présent d'énonciation, qui marque la distance entre le narrateur et le personnage, sert idéalement les intentions générales de l'auteur – se défendre contre des attaques, raconter une histoire absolument véridique, se peindre le plus authentiquement possible, sans complaisance, pour que ses proches le connaissent davantage, pour que le monde comprenne ses actes.

8. L'autobiographie est, selon Philippe Lejeune, « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». L'un des premiers éléments du pacte consiste donc, pour l'auteur, à s'engager

dans la voie de la fidélité à ce qu'il a vécu, de l'authenticité et de la sincérité. En retour, le pacte prévoit chez le lecteur une attitude de confiance, de recueillement de la parole autobiographique. Tel lecteur pourra toujours confronter l'œuvre à la vie, l'autobiographie à la biographie, et dénoncer ici ou là des oublis, des reconstructions plus ou moins factices, il n'empêche que l'écriture comme la lecture de l'autobiographie se fondent sur un pacte tacite par lequel l'auteur se contraint à la recherche de la vérité et par lequel le lecteur accepte comme possible cette recherche.

Se souvenir : *Lambeaux* p. 78-79

Étudier le texte

Pour commencer

1. Un lambeau est un morceau déchiré d'étoffe, de chair ou de papier, et par extension un fragment, une partie détachée. Une autobiographie portant ce titre sera donc parcellaire, trouée, caractérisée par des zones d'oubli et de silence – sans doute violente aussi, car les lambeaux sont des pièces arrachées, déchirées.

Un récit autobiographique

2. a. Le pronom « tu » désigne l'auteur-narrateur-personnage.
b. S'il est plus courant dans une autobiographie d'utiliser le « je » pour se décrire, l'objectif de ce genre littéraire est également de réaliser une analyse du « moi », l'auteur devenant ainsi son propre sujet, son propre objet. Avec l'emploi du pronom « tu », Charles Juliet peut donc se mettre à distance et dialoguer avec lui-même.

3. Les personnages évoqués au début sont les deux mères de l'auteur, « l'esseulée et la vaillante » (l. 3), « l'étouffée et la valeureuse » (l. 4), la « jetée-dans-la-fosse et la toute-donnée » (l. 5). L'une apparaît donc comme sacrifiée, seule, silencieuse et brimée, l'autre évoque la force, le courage, la pugnacité.

Les difficultés de se raconter

4. La phrase est à la forme négative. La multiplication des négations affirme en creux le silence des êtres, un silence insidieux qui s'étend d'une mère à l'autre, qui se communique, et qui bloque tout espoir de venue à la parole. À ce propos, on peut également citer : « tu ne savais pas t'exprimer » (l. 21) ; « ceux et celles qui n'ont jamais pu parler parce qu'ils n'ont jamais été écoutés » (l. 33).

5. Champ lexical de la parole : « récit » (l. 1), parler (l. 1), « dire » (l. 9), « exprimer » (l. 9), « relater » (l. 11), « écrire » (l. 12), « narrer » (l. 13), « écrits » (l. 14), « rédigé » (l. 15), « se faire exister dans les mots » (l. 20), « langage » (l. 22), formuler (l. 26).
Champ lexical du silence : ne pas avoir « accès à la parole » (l. 19), taire (l. 27), « bâillonnés » (l. 29), « mutiques » (l. 29), « exilés des mots » (l. 29), « mots rentrés pourrissant dans leur gorge » (l. 36).

6. Les termes qui insistent sur la difficulté d'écrire le récit de sa vie sont : « Tu as dû longuement **lutter** pour **conquérir** le langage. Et si tu as mené ce **combat** avec une telle **obstination**… » (l. 21-23). Mais également l'expression : « Si tu parviens un jour à le mener à terme… » (l. 17).

L'enjeu de l'autobiographie

7. Comme l'évoque le dernier paragraphe de l'extrait, l'auteur écrit au nom de tous les sans voix, c'est-à-dire pour ceux qui sont réduits au silence, pour ceux qui ont eu une enfance traumatisante, pour ceux qui se méprisent, pour ceux qu'on n'écoute pas, pour les humiliés, pour tous ceux qui se sentent mal.

8. Les termes et expressions qui montrent que l'autobiographie est une façon de faire revivre le passé sont : « dire ce que tu leur dois » (l. 9) ; « entretenir leur mémoire » (l. 9) ; « montrer tout ce qui d'elles est passé en toi » (l. 10) ; « relater ton parcours » (l. 11) ; « Narrer les rencontres, faits et événements qui t'ont marqué en profondeur et ont plus tard alimenté tes écrits. » (l. 13-14) ; « … tu les tireras de la tombe. » (l. 26).

Pour conclure

9. Les raisons qui poussent Charles Juliet à écrire son autobiographie sont multiples. Premièrement, il veut faire revivre ses deux mères, « entretenir leur mémoire » (l. 9), payer la dette qu'il a envers elles et les faire accéder à la parole, qui les a toujours fuies. Deuxièmement, il désire s'expliquer quant à son besoin d'écrire, le comprendre, en retrouver la source dans un passé qu'il souhaite sonder. Enfin, au-delà de ces deux raisons personnelles, il entreprend de faire entendre la voix de tous ceux qui n'en ont pas, de tous ceux qui souffrent, de tous ceux que l'humiliation, le mépris, les traumatismes de l'enfance ont profondément blessés et qui n'ont pas accès à la parole.

ACTIVITÉS

1. Vocabulaire Les mots de la même famille que « mutique » sont : mutisme, mutité, surdimutité, audimutité, muet.

Se raconter en peinture p. 80-81

ÉTUDIER LES TABLEAUX

Pour commencer

1. *A priori*, et sans préjuger du libre examen des élèves, les tableaux reproduits les plus surprenants devraient être ceux de Frida Kahlo et de Francis Bacon. Ce sont, en effet, les plus atypiques même si ceux de Rembrandt et d'Otto Dix contiennent également leur part d'originalité.

Des portraits

2. Le sujet principal de chaque peinture est évidemment le peintre lui-même.

3. Rembrandt et Frida Kahlo ont choisi un plan « taille », Otto Dix et Francis Bacon un gros plan. Rembrandt a besoin de ce type de plan pour se représenter devant son chevalet, le cadrage devant être assez large. Kahlo, « la colonne brisée », a aussi besoin de montrer la totalité de son buste qui est l'objet principal du tableau. Dix insiste sur le crâne et le regard et Bacon place le visage au centre de l'œuvre. Chaque artiste a donc choisi le plan en fonction de son projet (clairement exprimé dans certains titres).

4. L'attirance pour l'arrière-plan des tableaux sera subjective. Flou, opaque ou noir pour Rembrandt et Bacon, il est, en revanche, plus travaillé dans l'œuvre de Kahlo (une sorte de terre aride craquelée, sous un ciel bleu, et reprenant, dans une certaine continuité, les bandes blanches encerclant le corps de l'artiste) et Dix (violents coups de pinceau et nom du peintre en grosses lettres). Insérer le visage ou le corps dans un univers ou les isoler délibérément, telles sont les principales configurations des autoportraits.

5. Il est assez facile d'associer chaque autoportrait à la photographie du peintre. On reconnaît les traits des visages sans difficulté. La chevelure et les sourcils noirs de Frida Kahlo, le visage rond et la mèche de cheveux sur le front de Francis Bacon, le visage taillé et le regard d'Otto Dix renvoient immanquablement à leurs autoportraits. Il s'agit donc, même dans le cas de Bacon, de faire coïncider le réel (si tant est qu'une photographie corresponde au réel) et sa représentation picturale. Dans le cadre de l'autoportrait, on doit pouvoir reconnaître l'auteur sur la toile.

L'autoportrait : un genre pictural

6. Le terme « autoportrait » est formé des mots « auto » (soi-même) et « portrait » (image donnée d'une personne). Un autoportrait est donc le portrait d'une personne par elle-même, d'un artiste par lui-même, quelle que soit la forme que celui-ci prend (photographie, peinture, dessin…).

7. Il était impossible, avant l'invention du miroir, de peindre un autoportrait à moins de se servir d'une surface d'eau immobile permettant de voir son propre reflet. Le regard des peintres est dirigé vers l'observateur de la peinture. Cela signifie qu'au moment de la réalisation, le miroir était dirigé vers le modèle, c'est-à-dire vers le peintre en train de se peindre. Certes, un peintre n'est pas tenu de conserver la direction du regard prise au moment où il exécute l'autoportrait sur la toile elle-même mais, dans les quatre cas que nous observons, il en a été ainsi.

8. Le développement de l'autoportrait peint est contemporain du développement de l'autobiographie littéraire pour la simple raison que ce sont les mêmes conditions qui ont permis l'émergence du « je » aussi bien en littérature qu'en peinture. La peinture fut légèrement en avance (avec Dürer, Le Titien, Le Caravage qui se sont représentés aux environs du XVIe siècle, même si la fin du Moyen Âge a vu l'émergence du genre) grâce, précisément, à l'invention du miroir qui a sans doute inspiré l'esprit inventif de certains artistes et à la naissance, en Italie, de l'Humanisme.

L'autoportrait : un univers personnel

9. Rembrandt Il s'est représenté dans la posture du peintre au travail. Emmitouflé dans un manteau épais, coiffé d'une sorte de bonnet blanc, il est devant son chevalet, son pinceau à la main. Rembrandt est peintre, il se représente donc comme tel. On ne peut pas dire qu'il s'est particulièrement mis en valeur dans la mesure où la toile est sombre et ne laisse voir du peintre que les traits vieillis de son visage et un accoutrement confortable mais peu élégant.

10. Otto Dix Le visage d'Otto Dix dégage une force, une assurance. Le crâne chauve semble solide. Sa rondeur rappelle celle d'un casque. Mais le regard, qui fixe l'observateur, est en coin par rapport à la tête presque de profil. On peut donc voir, à travers lui, une certaine méfiance, peut-être même une sournoiserie diront certains. Les couleurs vives,

le rouge dominant s'opposant aux taches bleues, renforcent l'impression de violence, de mouvement. On est en 1914, Dix est soldat. Les premiers mois de la guerre ont été terriblement meurtriers et les Européens engagés ont découvert l'innommable.

11. Frida Kahlo Elle est à moitié nue, le bas du corps habillé d'un drap blanc, le buste cerclé de bandes blanches qui laissent apparaître ses deux seins. Depuis le cou jusqu'au nombril masqué par le drap, son buste est ouvert sur une colonne vertébrale en forme de colonne antique dont les morceaux ont été remontés. L'intérieur du corps est rouge sang, l'extérieur parsemé de clous plantés çà et là, y compris sur le drap. Frida pleure.
Blessure ? Douleur ? Traumatisme ? À travers cet autoportrait, Frida montre tout cela. En consultant sa biographie, on apprend qu'elle a été victime d'un accident à l'âge de 18 ans qui aura des conséquences sur le reste de sa vie. Le 17 septembre 1925, en effet, l'autobus qui la ramène de son école d'art percute un tramway ; une barre de fer la transperce, touchant sa colonne vertébrale et ses jambes. Elle passera dorénavant une grande partie de sa vie couchée, opérée à de nombreuses reprises, et se fera installer un miroir au-dessus de son lit pour pouvoir se peindre.

12. Francis Bacon Les traits du visage sont déformés, torturés par une espèce de mouvement circulaire qui aurait empoigné avec force la tête de Bacon pour la tourner violemment sur elle-même. « Tous mes tableaux sont des accidents », dira-t-il. Lorsque l'on regarde cet autoportrait, on pense aux têtes des « gueules cassées » de la Première Guerre mondiale. Seuls les cheveux et les yeux n'ont pas subi de déformation. On pourra y voir la volonté de l'auteur de demeurer reconnaissable malgré son style particulier.

13. Rembrandt a privilégié son buste pour inclure le chevalet dans le cadrage, Frida Kahlo le sien pour montrer sa blessure, Otto Dix et Francis Bacon leur visage, décentré pour l'un, déformé pour l'autre, traduisant ainsi leurs tourments.

14. Sans doute les deux buts existent-ils et nous pouvons considérer qu'ils se rejoignent dans la réalisation de ces autoportraits. Chacun de ces tableaux représente un moment de la vie de son peintre : la vieillesse chez Rembrandt, la période où Otto Dix est soldat, la déchirure irrémédiable de Frida Kahlo, les combats intérieurs de Francis Bacon. Mais en immortalisant ces instants, ils donnent aussi à voir une certaine image d'eux-mêmes. Rembrandt ne craint pas de se « dévaloriser » physiquement, privilégiant l'artiste plutôt que l'homme. Otto Dix s'expose en brute rougeoyante, le regard en coin, comme s'il se détournait tout en restant vigilant, sur ses gardes. Frida s'exhibe, blessée, souffrante et totalement seule au milieu de rien. Le visage malaxé, déformé, torturé de Bacon exprime assez clairement une personnalité complexe associée à une liberté créatrice : son art reste figuratif mais personnel.

Pour conclure

15. L'autoportrait permet avant tout au peintre d'exercer son art. Grâce à ce type d'œuvres, il peut se passer de modèle, s'entraîner, exprimer ses sentiments du moment. On pense à Frida Kahlo, évidemment, qui n'a eu, compte tenu de son état de santé, que cette possibilité-là pour faire de la peinture. Pour le public, l'autoportrait permet de « rencontrer » le peintre tout en contemplant sa peinture et de toucher d'un peu plus près une partie de sa personnalité. Il est intéressant de voir comment il s'est mis en scène, comment il s'est vu et comment il voulait qu'on le voit.

16. En observant les quatre autoportraits, on se rend compte qu'ils sont à la fois ressemblants (voir les photos) et significatifs du style de chaque peintre. Chaque tableau peut être intégré à l'ensemble des œuvres réalisées par leur auteur, pour peu qu'on ait quelques connaissances en peinture. Cela signifie que le sujet ne l'a pas emporté sur le style mais lui a été associé. On reconnaît les peintres, on reconnaît les peintures.

17. Un autoportrait peint est l'équivalent d'un portrait écrit sur deux points : tout d'abord, le peintre est le personnage principal du tableau ; ensuite les enjeux sont identiques (faire revivre un moment, se connaître soi-même, témoigner…). La différence réside sans doute dans le fait qu'on ne peut parler de « pacte autobiographique » (voir p. 76-77 du manuel). La sincérité doit, s'il le faut, s'effacer devant la liberté du peintre qui reste la condition *sine qua non* de l'existence de l'art.

Bibliographie

L'autoportrait
« L'Autoportrait », *in Revue Dada*, n° 100, mars 2004.
« L'Autoportrait », *in Revue TDC*, n° 853, du 1er au 15 avril 2003.
Cinq cent autoportraits, Paris, Éditions Phaïdon, 2005.
Bonafoux Pascal, *Moi je, par soi-même. L'autoportrait au xxe siècle*, Paris, Éditions Diane de Selliers, 2004.
Calabrese Omar, *L'Art de l'autoportrait : histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, collection « Les phares », 2006.

Moulin Joëlle, *L'Autoportrait au xxe siècle, dans la peinture de la Grande guerre à nos jours*, Paris, Éditions A. Biro, 1999.
Toussaint Jean-Philippe, *Autoportrait à l'étranger*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

Sur les peintres présentés

Bonafoux Pascal, *Rembrandt, le clair, l'obscur*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Découvertes Gallimard », 2006.
Burrus Christina, *Frida Kahlo : je peins ma réalité*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Découvertes Gallimard », 2007.
Domino Christophe, *Bacon monstre de peinture*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Découvertes Gallimard », 1996.
Karcher Eva, *OttoDix, 1891-1969*, Paris, Éditions Taschen, 2002.

Sitographie

L'autoportrait

• Site de la revue TDC du CNDP : http://www.cndp.fr/revueTDC/706-40738.htm (article d'Emmanuelle Revel intitulé « Miroir et autoportrait »)
• Site de la revue TDC du CNDP : http://www.cndp.fr/RevueTDC/853-65988.htm (article de Jean-Marc Poiron intitulé « Narcisse peintre »)
• Site de la revue TDC du CNDP : http://www.cndp.fr/RevueTDC/853-65992.htm (article de Dominique Viart intitulé « L'écrivain au miroir »)
• Site peintre-analyse.com : http://www.peintre-analyse.com/autoportrait.htm (page présentant l'histoire de l'autoportrait en peinture)
• Site de la BNF : http://classes.bnf.fr/portrait/peinture/pont/6pont.htm (dossier pédagogique sur l'autoportrait)
• Site de l'association Weblettres : http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id_article=311 (page proposant une liste de peintres et photographes ayant réalisé leur autoportrait)
• Site du journal Artcult : http://www.artcult.fr/_Peintures/Fiche/art-10-1251188.htm (page proposant un dossier intitulé « Les peintres et l'autoportrait »)

Sur les peintres présentés

• Site dédié à l'art : http://www.grandspeintres.com/rembrandt/index.php (biographie de Rembrandt).
• Site de la BNF : http://expositions.bnf.fr/rembrandt/ (exposition virtuelle sur Rembrandt).
• Site du magazine arts fluctuat : http://arts.fluctuat.net/otto-dix.html (biographie d'Otto Dix)
• Site insecula.com : http://www.insecula.com/contact/A009057.html (biographie d'Otto Dix)
• Site sur la culture mexicaine : http://www.vivamexico.info/Index1/FridaKahlo.html (biographie deFrida Kahlo)
• Site du magazine arts fluctuat : http://arts.fluctuat.net/francis-bacon.html (biographie de Francis Bacon)

2. Comment se raconter ?

La lettre : Correspondance de George Sand et Alfred de Musset p. 84-85

Étudier la lettre

Pour commencer

1. Toutes les lettres ne sont pas l'expression de soi. Une lettre peut relater une histoire et être purement narrative, sans trace de subjectivité ; elle peut être, notamment lorsqu'il s'agit d'envois officiels ou émanant d'entreprises diverses, un texte informatif qui sert à rappeler une échéance, annoncer une décision, ou un texte argumentatif, envoyé à des fins publicitaires.

Les caractéristiques formelles

2. George Sand écrit à Alfred de Musset, qui est inscrit dans le texte à travers les pronoms « tu » (l. 4), « te » (l. 2), les déterminants possessifs comme « ton » (l. 12), ainsi que par des groupes nominaux tels que « mon enfant chéri » (l. 1). George Sand est représentée dans le texte par le pronom « je » (l. 3) et les déterminants possessifs, comme « mon » (l. 6).

3. Les éléments qui font de ce texte une lettre sont l'inscription du lieu et de la date d'écriture ainsi que les marques de la personne qui signalent aussi bien l'émetteur que le destinataire. De plus, hormis le paratexte qui nous indique que cet extrait provient de la correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset, on notera les premiers mots, « Non, mon enfant chéri, ces trois lettres… » (l. 1), qui explicitent le genre du texte et dont l'expression affectueuse peut rappeler la traditionnelle formule d'appel. Cette référence signale également qu'il y a eu de précédents échanges entre les deux amants, que la lettre est bien un dialogue différé avec l'être absent.

4. Les trois temps dominants employés sont le présent, le passé composé et le futur. Ce dernier sert à se projeter dans l'avenir alors que le passé rappelle des faits antérieurs au moment de l'écriture de la lettre. Le présent, quant à lui, a une valeur énonciative (c'est le temps de l'écriture de la lettre) et de passé proche (utilisé pour rappeler ce qui a été écrit dans la lettre précédente, et fait donc ressembler l'écriture épistolaire à un dialogue dans lequel les protagonistes partageraient le même présent).

Une lettre de rupture

5. Les deux amants entretenaient une relation amoureuse, « l'amant qui te quitte » (l. 2), sans aucun doute passionnée comme l'évoque la phrase « Peut-être celle qui viendra t'aimera-t-elle moins que moi… » (l. 23) et douloureuse, « Peut-être m'as-tu aimé avec peine… » (l. 22).

6. Dès le début de sa lettre, George Sand met en évidence la fin de sa relation avec Alfred de Musset : malgré la négation, la proposition « ces trois lettres ne sont pas le dernier serment de main de l'amant qui te quitte » (l. 1-2) consomme la rupture. De même, si l'« embrassement du frère » (l. 2) reste, et si « Ce sentiment-là est trop beau, trop pur et trop doux pour qu'[elle] éprouve jamais le besoin d'en finir avec lui. » (l. 3-4), c'est que, *a contrario*, l'autre femme – l'amante – ne reste pas, c'est que l'autre sentiment – l'amour – est fini. Ainsi, aussi bien le champ lexical de la fin avec « dernier » (l. 1), « quitte » (l. 2), « en finir » (l. 4), « rompre » (l. 5) que celui de ce qui demeure, « reste » (l. 2), « garde-moi » (l. 8), signalent éloquemment la rupture. D'une manière aussi habile que paradoxale, George Sand met fin à sa relation amoureuse en encourageant Musset à aimer : « Aime donc, mon Alfred, aime pour tout de bon, aime une femme jeune, et belle… » (l. 13-14) ou encore « Peut-être celle qui viendra t'aimera-t-elle moins que moi… » (l. 23). Pousser le poète dans les bras d'une femme, c'est aussi signifier que ses bras à elle lui sont fermés.

7. George Sand pense qu'ils vont rester amis, voire frère et sœur : « c'est l'embrassement du frère qui te reste » (l. 2) ; « Ce sentiment-là est trop beau, trop pur et trop doux pour que j'éprouve jamais le besoin d'en finir avec lui. » (l. 3-4). En dehors de cette déclaration, on peut observer qu'il se dégage de la lettre de Sand un sentiment d'amour maternel : « mon enfant chéri » (l. 1), « mon petit » (l. 4), « la légèreté de ton enfance » (l. 19).

8. Aux premiers rangs des procédés utilisés par George Sand pour montrer sa sincérité et toucher l'homme à qui elle écrit, il faut placer tous ceux qui contribuent à sentimentaliser le propos. Ainsi, l'emploi massif des marques de la personne « je » et « tu » qui saturent la lettre, en font un face-à-face tour à tour émouvant et pathétique, tout comme les choix lexicaux opérés par l'écrivaine, qui multiplie les termes affectueux voire amoureux : « chéri » (l. 1), « serment » (l. 1), « amant » (l. 2), « embrassement » (l. 2), « sentiment » (l. 3), « amour » (l. 5). Cela passe également par le style qui mêle habilement simplicité familière, « Tu ne parles pas de ta santé. » (l. 10) et emphase hyperbolique, « Ce sentiment-là est trop beau, trop pur et trop doux… » (l. 3). On notera que cette poétique du sentiment est soutenue par une utilisation très fréquente des types de phrases interrogatives et injonctives (à remarquer aussi, les deux exclamations du texte). Une phrase telle « Sois heureux, sois aimé, comment ne le serais-tu pas ? » (l. 7-8) montre en effet le rôle de ces types de phrases, qui permettent à Sand d'interpeller Musset, de s'enquérir de lui, de lui donner des conseils sur un ton à la fois affectueux et autoritaire – maternel en somme.

Pour conclure

9. Cette lettre peut être classée dans les récits de vie car Sand s'y met à nu : elle met fin à sa relation amoureuse avec Musset, mais dans le même temps réaffirme les sentiments fraternels, voire maternels, qu'elle éprouve à son égard. Pour le lecteur se lit ici en creux l'histoire des métamorphoses sentimentales.

ACTIVITÉS

2. Vocabulaire « Médire » est composé du préfixe « mé- », élément à valeur péjorative, et du verbe « dire ». Ainsi ce verbe signifie-t-il mal dire, dire du mal.
On rappellera aux élèves les termes « médisance », « médisant », ainsi que les verbes « dédire », « redire », « maudire ». Afin de prouver la connotation propre au préfixe « mé- », on signalera notamment « mécompte », « mépris », « méfait », « (se) méfier », « mésalliance »…

Le journal intime p. 86-87

ÉTUDIER LE TEXTE

Pour commencer

1. Cette question est l'occasion pour les élèves de partager en classe leur expérience et ainsi de mieux comprendre certains des enjeux de l'écriture autobiographique.

Les caractéristiques formelles

2. Le pronom « je » est employé par George Sand. C'est un journal intime où elle se dévoile : nous sommes en 1834, après le départ de Sand de Venise. Nous la retrouvons donc à Paris (« Paris, mardi soir »), chez le peintre Delacroix (« Ce matin j'ai posé chez Delacroix » (l. 10)), en contact avec Sainte-Beuve (« Sainte-Beuve dit qu'il faut me distraire » (l. 35)), autre grand nom de la vie culturelle française de l'époque. Dans cet extrait, elle mentionne régulièrement Musset : « Il m'a parlé d'Alfred… » (l. 15), « mon pauvre ange » (l. 22), « pauvre jeune homme » (l. 48).

3. George Sand accorde « seul » (l. 42) au masculin car elle en avait l'habitude, elle utilisait indifféremment le masculin et le féminin pour sa propre personne. Plusieurs signes indiquent la liberté dont use George Sand. Tout d'abord, elle parle d'amour sans fausse honte ni pudeur, n'hésitant pas à avouer explicitement son désir : « Si je pouvais prendre la figure d'une de ces petites images ; et aller le trouver la nuit ! » (l. 24-25). Elle pose chez Delacroix, et fume des cigarettes. De manière générale, elle fréquente beaucoup les hommes et n'hésite pas à leur ressembler : outre l'accord de l'adjectif « seul » marquant une certaine ambivalence sexuelle, on notera dans ce texte l'image de l'écrivaine en bousingot « au milieu de ces hommes noirs » (l. 42), les cheveux coupés, tranchant avec l'archétype féminin de l'époque, « ces femmes blondes, blanches, parées, couleur de rose » (l. 44).

4. Intime, cet extrait l'est dans la mesure où Sand y écrit son désespoir, son amour irrésolu envers Musset. Ainsi trace-t-elle sur le papier ce qu'elle ressent, mais aussi ce qu'elle vit au quotidien, n'omettant pas de préciser où elle était ce jour-ci, ce qu'elle faisait ce jour-là, ce qui est le propre du journal intime, texte circonstancié, où les divers mouvements de la journée sont notés – « Paris, mardi soir (25 novembre) ».

5. Dans la première phrase, Sand s'adresse à elle-même : « Et moi, où suis-je, pauvre George ? » (l. 45-46). Dans la seconde, c'est à Musset qu'elle parle : « Ah, pauvre jeune homme, pourquoi ne peux-tu pas m'aimer ? » (l. 47-48). Cela témoigne de l'indécision quant au destinataire propre au journal intime : comme miroir, il s'adresse à celui qui l'écrit ; comme texte intime dans lequel l'écrivain dit tout, et souvent ce qu'il n'a pas pu dire de manière plus directe, il s'adresse à quelques personnes avec lesquelles, pour des raisons diverses, il n'a pas pu communiquer ; comme œuvre littéraire, plus ou moins consciemment élaborée en ce sens, il s'adresse à la communauté des lecteurs potentiels.

Le contenu du journal intime

6. George Sand dit « tout » : qu'elle écrit à Musset et que celui-ci ne lui répond pas ; qu'elle pose pour Delacroix ; qu'elle fume des cigarettes de paille chez le peintre, qui lui montre un recueil de Goya ; qu'elle désire Musset au point de vouloir « le trouver la nuit » (l. 25), juste pour une seule heure d'amour ; qu'elle ne parvient pas à oublier le poète ; qu'elle ne fait que parler de lui, qu'elle est malheureuse, qu'elle veut se suicider ; qu'elle n'arrive pas à écrire ; que les autres lui paraissent trop heureux et trop indifférents ; qu'elle a « les cheveux coupés, les yeux cernés, les joues creuses, l'air bête et vieux » (l. 43) ; et de nouveau qu'elle aime Musset à en mourir… Toutes ces activités n'ont évidemment pas la même importance pour l'écrivaine : que serait le fait de fumer des cigarettes en regard de sa volonté d'en finir et de se suicider ? Pourtant, il faut remarquer qu'il n'y a pas de hiérarchisation dans la présentation de ces activités : George Sand s'abandonne au mouvement spontané de l'écriture – et c'est bien précisément ce que l'on cherche, aussi bien dans l'écriture que dans la lecture du journal intime, différent en cela de l'autobiographie, plus construite, plus littéraire dans sa conception et dans son achèvement.

7. Son idée fixe est bien entendu Alfred de Musset. Sand ressasse, et son écriture – dans ce journal qui paraît le lieu propice à la répétition obsessionnelle des mêmes motifs – est stérilisée : « Je ne peux ni écrire, ni prier » (l. 34-35). Son désespoir est tel qu'elle en perd le désir de vivre et songe au suicide : « je veux me tuer » (l. 38). Ce ton tranche avec la lettre étudiée précédemment : Sand y donnait en effet l'impression d'une femme volontaire, certes toujours préoccupée par le destin de Musset, mais bien décidée à passer à autre chose, et à transfigurer son désir en amour fraternel, voire maternel. Il faut cependant se souvenir que Sand n'y parlait pas d'elle-même : elle encourageait plutôt Musset à connaître l'amour avec une autre femme. À la lumière de ce journal, on considérera que l'attention portée exclusivement à Musset témoignait de la persistance de son désir pour lui et une phrase telle « Le cœur d'une femme est une chose si délicate quand ce n'est pas un glaçon ou une pierre ! » (l. 15-16), disait bien davantage qu'une généralité sentimentale, elle trahissait en creux le désarroi de Sand, cette térébrante passion qui ne trouve aucun repos ni dans la relation amoureuse ni dans la rupture.

L’expression de l’intime

8. Les deux sentiments qui dominent le texte sont l’amour et le désespoir, liés de manière quasi consubstantielle, comme l’indique la première phrase de l’extrait : « Mais je t’aime aussi avec toute mon âme et toi, tu n’as même pas d’amitié pour moi » (l. 1-2). D’après Sand, Musset la méprise, et cela la rend la plus malheureuse au monde : on notera ici un premier procédé, celui de l’exagération, rendu sensible notamment par l’emploi de phrases exclamatives (tandis que les nombreuses interrogations concourent au triste portrait d’une âme désorientée). À cette exagération correspond une écriture hantée, obsédée par la répétition du malheur, « … car de quoi puis-je parler, sinon de cela ? » (l. 31-32). On remarquera aussi la force du procédé narratif qui consiste, pour Sand, à s’adresser tour à tour à elle-même, sur le ton de la déploration, « Et moi, où suis-je, pauvre George ? » (l. 45-46) et à Musset, « Si je pouvais te les envoyer, cher petit… » (l. 12-13), dont elle mesure presque aussitôt l’infranchissable distance en passant de l’illusoire proximité du « tu » à l’objectivation de la troisième personne, « Il m’a parlé d’Alfred… » (l. 15).
Amoureuse désespérée, Sand éprouve dès lors une série de sentiments connexes, tels l’isolement (répété deux fois dans le texte), l’indifférence à l’égard du monde, de sa marche habituelle et des gens qui le peuplent. Incomprise et suicidaire, enfermée dans un chagrin qu’elle redouble sans cesse par l’écriture, elle semble cultiver un sentiment de non appartenance au genre humain, et à la rupture amoureuse fait coïncider la rupture sociale, en cultivant une ambivalence sexuelle tant sur le plan de son apparence, « cheveux coupés » (l. 43) que sur le plan textuel « seul » (l. 42).

9. Nous avons déjà eu l’occasion de relever quelques manifestations de la souffrance de George Sand, parmi lesquelles : une tendance à l’exagération, à l’hyperbole, qui se traduit notamment par une utilisation intensive de phrases exclamatives et interrogatives ; une propension au ressassement, à la répétition – avec, évidemment, un champ lexical de la douleur particulièrement développé. Du point de vue des images, on notera que les autres (ceux que les malheurs de Sand ne touchent pas) sont comparés à « des figures qui changent de place » (l. 37-38), traçant un portrait *a contrario* de l’écrivaine que la douleur rend plus insupportablement réelle et immobile comme une statue, précisément incapable d’avancer vers autre chose que le malheur, prisonnière des spirales sans fin de la dépression. Ce portrait est confirmé par deux autres images, celle de la « vipère qui mange le cœur » (l. 41) de Sand, et celle du deuil : elle est dévorée de l’intérieur par un reptile (allégorie biblique de la corruption, symbole plus prosaïque de l’empoisonnement). Sand ne peut qu’évoquer la mort, soit qu’elle affirme explicitement son désir de suicide, soit qu’elle en évoque l’une des phases les plus douloureuses, le deuil.

10. L’écrivaine s’oppose aux autres sur plusieurs points : d’une part, quand ceux qui l’entourent n’ont que l’« air » (formule répétée deux fois qui insiste sur l’apparence), Sand est entière et intérieure (ainsi parle-t-elle de son cœur, et méprise-t-elle l’indifférence des autres). Tandis que ceux qu’elle regarde sont paisibles, apparemment heureux et sereins, Sand est tourmentée, profondément heurtée, ce que la métaphore de la vipère dévorante traduit de façon saisissante.

Pour conclure

11. Un journal intime est l’espace littéraire dans lequel l’auteur s’écrit et se décrit au jour le jour. Ainsi y trouve-t-on, la plupart du temps, dates et lieux, circonstances et événements, notations cousues lâchement entre elles, à la manière d’une rhapsodie où se mêlent réflexions profondes et observations anodines, noblesse des sentiments et mesquineries quotidiennes. L’auteur s’y confie, dialogue avec lui-même, se prend à témoin (les « je » et « moi » saturent la page), mais rêve aussi d’entretiens avec l’autre (le « tu » est mis en scène, qu’il soit une femme, un homme, ou son propre journal).

Activités

2. Vocabulaire Voici quelques synonymes d’abject : avili, bas, dégoûtant, écœurant, grossier, honteux, ignoble, ignominieux, indigne, infâme, méprisable, obscène, odieux, repoussant, répugnant, sordide.
Voici quelques synonymes d’odieux : déplaisant, détestable, exécrable, haïssable, insupportable.

L’autobiographie : *Histoire de ma vie* p. 88-89

ÉTUDIER LE TEXTE

Pour commencer

1. Après l’étude des textes de la séquence, cette question permet de faire le point sur les acquis des élèves.

Une réécriture du passé

2. Le narrateur est une fois de plus George Sand. La valeur autobiographique du texte est mise en évidence par la profusion des détails mobilisés par Sand afin de faire de ce texte un récit de vie. Elle raconte son séjour à Venise, n’omet pas d’en faire une description contrastée, en ce que la ville italienne est célébrée pour sa beauté, mais dépeinte aussi comme un théâtre malsain dans lequel Sand comme Musset furent malades. Elle décrit alors ce qu’elle fit pour son amant, ses « veilles » (l. 25), sa « sollicitude » (l. 15), et les effets de celles-ci sur sa propre santé qui engendre la vision d’une Venise littéralement inversée, visuellement déformée sous les effets de la fatigue. Enfin, elle revient sur ses conditions de travail, les « grandes promenades » (l. 29) qui l’inspirèrent, le besoin pressant d’argent – sorte de genèse d’*André, Jacques, Mattea* et *Lettres d’un voyageur*. Elle n’oublie pas de mentionner ses enfants, « dont l’absence [lui] tiraillait plus vivement le cœur de jour en jour » (l. 39).

3. Alfred de Musset accompagne George Sand à Venise. Il est surtout question, dans ce texte, des souffrances physiques de Musset, et de la sollicitude avec laquelle Sand soigna le poète, puis des problèmes d’argent de Sand. Si on confronte ce texte à la lettre et à l’extrait du journal intime précédemment étudiés, on remarquera que l’image de Sand en mère protectrice apparaît aussi bien dans la lettre que dans l’autobiographie. On notera également que la passion amoureuse, évidente et obsédante dans le journal intime, est dans le présent texte quasiment évacuée, remplacée par « le respect dû à un beau génie » (l. 15) ainsi que par « les côtés charmants de son caractère et les souffrances morales » (l. 16-17). C’est que l’autobiographie a une vocation strictement littéraire plus marquée : si George Sand nous entretient de ses problèmes d’argent, c’est qu’ils sont à l’origine de la création de certaines de ses œuvres. De même, ce qui demeure de sa relation avec Musset, c’est l’image extrêmement littéraire d’une femme au chevet d’un grand poète.

4. Dans le début de l’extrait, George Sand s’attarde sur les effets physiques provoqués sur elle par Venise : sa fièvre, son grand malaise et des « atroces douleurs de tête » (l. 7). Ces détails sur son état rendent sa sollicitude envers Musset d’autant plus admirable, et permettent à l’écrivaine de se mettre en valeur : malade elle-même, elle parvint à surmonter sa souffrance afin de soigner le pauvre poète.

Un écrivain au travail

5. Voici quelques citations qui permettent de montrer que la narrateur est un écrivain : « De grandes promenades […] me remirent bientôt en état d’écrire. Il le fallait, mes petites finances étaient épuisées… » (l. 29-31) (l’utilisation du verbe « falloir » prouve que l’écriture n’est pas, pour le narrateur, une activité de loisir, mais un travail) ; « … j’écrivis *André, Jacques, Mattea* et les premières *Lettres d’un voyageur.* » (l. 35-36) ; « Je fis à Buloz [un éditeur] divers envois… » (l. 37).

6. Musset est présenté comme un être chétif et malade : certes « un beau génie » (l. 15), mais précisément selon un cliché particulièrement vivace au XIXe siècle parmi les Romantiques, avec une constitution faible, une « organisation de poète » (l. 18), constamment tiraillé entre les élans du cœur et les fantaisies de l’imagination.

7. L’écrivaine doit absolument se remettre à écrire afin de subvenir à ses besoins, comme l’indiquent les termes suivants : « Il le fallait, mes petites finances étaient épuisées… » (l. 31) ; « Je fis à Buloz divers envois qui devaient promptement me mettre à même de payer ma dépense courante (car je vivais *à crédit*)… » (l. 37-38) ; « … l’argent n’arrivait pas. » (l. 40-41) ; « … chaque jour mon existence devenait plus problématique. » (l. 41-42).

Le processus de la mémoire

8. C’est le sens de la vue qui a marqué la mémoire de l’écrivaine, comme l’indiquent les nombreuses notations visuelles concernant Venise. Elles sont cursives, telles des instantanés, « sombre reflet des orages » (l. 3), « rossignols apprivoisés qui peuplent tous les balcons de Venise » (l. 34-35), ou plus profondément ancrées dans la mémoire de George Sand, telles l’épisode où, parce que sa « vue était si usée par les veilles » (l. 25), elle découvrit une Venise renversée, « et particulièrement ces enfilades de ponts qui se présentaient […] comme des arcs retournés sur leur base » (l. 26-27).

9. Le souvenir le plus fort de cet extrait semble bien être la maladie de Musset (ainsi que la sienne propre, dont nous avons vu que la mention servait à l'écrivaine à se mettre en valeur). Cependant, l'élément répété semble Venise, que plusieurs notations à travers le texte permettent de mieux visualiser. Le souvenir particulier produit par la fatigue est le fameux épisode de la Venise renversée. Plusieurs raisons peuvent avoir conduit Sand à faire part à son lecteur de ces souvenirs : la volonté d'apparaître en étroite proximité avec un grand poète ; le désir de prouver sa propre grandeur littéraire, en peignant Venise à ses lecteurs ; le souhait d'une reconnaissance de son travail, au sens le plus prosaïque du terme. Cette dernière raison justifierait l'insistance avec laquelle Sand nous entretient de ses problèmes d'argent, de même que son émouvant portrait de femme indépendante, seule dans une ville étrangère, qui ne peut rentrer chez elle revoir ses enfants qui lui manquent, et qui ne doit compter que sur sa plume, son courage et son talent, pour remédier à cette situation délicate et « problématique » (l. 42).

Pour conclure

10. Il est évident que, dans cette autobiographie, George Sand n'a pas tout dit : la confrontation de ce texte avec la lettre et le journal intime étudiés précédemment montre notamment que l'écrivaine a choisi de ne pas évoquer ses relations passionnées avec Musset. George Sand, ici, se forge une image plus digne et littéraire. Elle apparaît avant tout comme une femme indépendante et une écrivaine, capable non seulement de soigner l'un des plus grands poètes du XIXe siècle, mais aussi de vivre et de remédier à des situations délicates grâce à sa plume. Nous sommes finalement assez loin du garçon aux cheveux courts qui ne parvient pas à trouver l'inspiration et qui, torturé par la perte de son amant, finit par souhaiter la mort.

Activités

1. Vocabulaire « Gravement », « promptement » et « particulièrement » sont formés à partir de l'adjectif qualificatif accordé au féminin (grave, prompte, particulière), auquel on a ajouté le suffixe « -ment ».

3. Que raconter ?

Un événement fondateur : *L'Âge d'homme* p. 90-91

Étudier le texte

Pour commencer

1. L'élève pourra développer sa réponse en essayant de trouver le mot le plus juste sur ce qu'il a ressenti à cette époque.

Le récit d'un traumatisme

2. Michel Leiris évoque l'ablation des végétations de la gorge. Pour la désigner, il utilise des termes très violents qui traduisent les sentiments qu'il a ressenti à l'époque. Ils sont donc éminemment subjectifs : « agression » (l. 1 et 30-31), « intervention [...] très brutale » (l. 3), « tour sinistre » (l. 6), « coup monté » (l. 8), « abominable guet-apens » (l. 9), « l'attaque soudaine du chirurgien » (l. 16), « le choc » (l. 19), « duperie » (l. 29), « piège » (l. 29), « perfidie atroce » (l. 29).

3. L'ordre des souvenirs peut être qualifié de précis, jusqu'à un certain point. La progression chronologique du texte tend en effet à prouver que Michel Leiris a gardé un souvenir clair et net de son « agression ». Il nous informe en premier lieu du stratagème utilisé par ses parents pour l'emmener chez le médecin : « Mes parents avaient d'abord commis la faute… » (l. 4). Il nous décrit ensuite la scène dans un ordre rigoureux (« voici comment les choses se passèrent… » (l. 10)), comment le médecin l'amena jusqu'au chirurgien, comment l'enfant découvrit les instruments chirurgicaux, comment le vieux médecin tenta de le rassurer. Mais l'ordre de la chronologie s'estompe soudain, « à partir de ce moment » (l. 15-16) le narrateur ne se souvient de rien. L'ordre revient dès le retour en fiacre avec les parents, puis c'est une succession d'images saisissantes : la mère l'embrassant, les sorbets à la fraise mêlés de sang.

4. Les réponses précédentes nous permettent de mieux appréhender les procédés employés par Leiris pour peindre la violence de l'opération. Le lexique, relevé dans la question 2, insiste évidemment sur la brutalité de l'intervention médicale, et sur la façon dont l'enfant a ressenti les choses. L'ellipse – le trou de mémoire – que nous avons repérée dans la question 3 souligne le traumatisme et signale l'intense émotion de l'enfant. Enfin,

l'image créée par le narrateur où se mêle à « la couleur fraise des sorbets » (l. 26) le sang qu'il dégurgitait, achève de donner au tableau des teintes sordides : la glace peut être considérée comme le lumineux symbole d'une enfance bienheureuse et le sang comme un symbole de mort. Se trouve ainsi enclos, dans cette image saisissante, le traumatisme et la morale désespérée de l'épisode qui marque la fin, pour Leiris, de l'enfance pleine d'illusion et de la confiance dans le monde.

Un événement déterminant

5. Le temps utilisé pour évoquer le moment de l'écriture est le présent (valeur énonciative) ; les temps employés pour évoquer le moment des faits font partie du système du passé (imparfait, passé simple, plus-que-parfait).

6. Il semble que le sens le plus sollicité par Leiris soit la vue. En voici quelques exemples : « chirurgien […] en grande barbe noire et blouse blanche » (l. 11-12) ; « image d'ogre » (l. 12) ; « j'aperçus des instruments tranchants » (l. 13) ; « je m'imaginais que nous allions au cirque » (l. 5-6). D'une manière générale, la description de l'épisode est pleine d'images, au sens large, comme si l'auteur avait gardé de cette aventure des instantanés, cristallisations traumatiques où les protagonistes du drame se figent dans des attitudes-clés.

7. Le souvenir de cette opération est « le plus pénible de [ses] souvenirs d'enfance » (l. 27) pour deux raisons : la première est d'ordre physique, « je ne comprenais pas que l'on m'eût fait si mal » (l. 28) ; la seconde est morale, « j'avais la notion d'une duperie » (l. 28-29). À la violence des sensations se mêle la violence des sentiments : l'enfant y perd ses illusions et découvre le monde comme « une vaste prison ou salle de chirurgie » (l. 32). Il perd confiance en ses parents, responsables du coup monté. Il s'agit donc bien évidemment pour l'enfant d'un épisode traumatisant.

8. L'enfant compare le chirurgien à un ogre. Ce n'est pas la représentation purement physique du médecin qui justifie cette image : sa longue barbe noire et sa blouse blanche ne constituent pas les signes distinctifs de l'ogre. En revanche, les propos du médecin, qui se veulent rassurants, « Viens, mon petit coco ! On va jouer à faire la cuisine » (l. 15), font résonner de manière ambiguë des manœuvres d'ogre, c'est-à-dire de dévoreur d'enfants. C'est sans doute la peur traumatique de l'enfant qui permet d'entendre, dans les propos anodins du médecin, quelques échos pervers.

9. Les termes qui insistent sur le sentiment éprouvé par le narrateur à l'égard des adultes sont : « pénible » (l. 27) ; « duperie » (l. 29) ; « piège » (l. 29) ; « perfidie atroce » (l. 29) ; « amadoué » (l. 30) ; « la plus sauvage des agressions » (l. 30-31) ; « chausse-trappes » (l. 32) ; « vaste prison ou salle de chirurgie » (l. 32) ; « chair à médecins, chair à canons, chair à cercueil » (l. 33) ; « promesse fallacieuse » (l. 34) ; « leurre » (l. 35) ; « dorer la pilule » (l. 36) ; « abattoir » (l. 36). Ces termes se scindent en deux réseaux sémantiques : les uns insistent sur l'illusion dans laquelle vivait jusqu'alors l'enfant, mirage que le monde était un endroit stable, sûr, protégé par les parents qui veillaient amoureusement sur leur progéniture ; les autres mettent en évidence la dure vérité enfin dévoilée par l'épisode chirurgical à savoir que le monde n'est pas une place fortifiée où l'enfant se meut en toute sécurité. Il apparaît en effet comme un gigantesque piège, où tous les signes de bonheur sont trompeurs et participent d'un complot général.

Pour conclure

10. L'auteur a choisi de raconter cet événement car il s'agit d'un épisode fondateur de sa personnalité : l'opération chirurgicale dépasse largement l'anecdote enfantine pour atteindre au sérieux d'une conception du monde née précisément de l'opération. Michel Leiris nous y décrit implicitement une nouvelle naissance : celle de l'adulte potentiel, celui pour lequel le monde est un piège, « une vaste prison » (l. 32). Raconter cela, c'est se rapprocher de la vérité autobiographique de son être, et donner les moyens au lecteur de le comprendre.

Un événement comique : *Le Champ de personne* p. 92-93

Étudier le texte

Pour commencer

1. Cette question peut être l'objet d'un court récit écrit.

Un récit autobiographique

2. Le narrateur interne (« je ») est un enfant. Malgré le ton autobiographique, rien ne nous assure avec certitude qu'il s'agit de l'auteur du texte. En effet, en l'absence de toute notice biographique, le statut du « je » est indécidable – nous savons seulement qu'il est le narrateur. D'autre part, le temps choisi par celui-ci est le présent : la distance autobiographique entre le moment de l'écriture et le moment des faits est extrêmement ténue.

3. Le narrateur est le « facteur » (l. 16) de son voisin de classe, ce qui signifie qu'il monte au mur afin d'observer le coin réservé aux filles. Or, il nous apprend que les « grands, comme ceux de la classe du certificat » (l. 11) ne s'intéressent pas aux « pisseuses » (l. 12), et que les plus jeunes n'osent pas tenter l'aventure de peur que l'on se moque de leurs prétentions. Le narrateur nous informe donc implicitement qu'il fait partie de la catégorie de « l'entre-deux » (l. 13) : il doit donc avoir entre 9 et 11 ans.

4. Le temps dominant est le présent. Quoiqu'il serve à raconter une histoire, on considérera que sa valeur est avant tout énonciative. Cela permet à Daniel Picouly de nous immerger davantage dans l'histoire, de nous la faire connaître comme si elle se déroulait là, ici et maintenant, devant nos yeux. Comme nous l'avons précisé dans la question 2, ce présent permet de gommer la traditionnelle distance autobiographique entre le moment de l'écriture (présent d'énonciation) et le moment des faits (passé, souvent raconté au passé simple, agrémenté quelquefois du présent de narration).

Une expérience cuisante

5. Cette phrase permet de recréer pour un temps la distance autobiographique entre le moment de l'écriture et le moment des faits : « ce jour-là » (l. 25) renvoie bien à un passé, d'où l'utilisation du passé composé. De plus, on comprend enfin la raison d'être des explications données par le narrateur depuis le début de l'extrait : toutes ces notations, ces souvenirs égrenés mènent en fait à une expérience personnelle, traumatisante d'une certaine manière.

6. Le narrateur, qui servait de facteur à un camarade de classe, est surpris par un maître, qui le punit et l'envoie dans une classe de filles se tenir sur l'estrade avec, écrite sur une ardoise placée dans son dos, la phrase « Je voulais voir marcher les filles » (l. 23-24). Comble de ridicule, le narrateur, main sur la tête, sent son short descendre sous le poids des billes gagnées contre l'un de ses camarades et amassées dans ses poches. Il entre dans ce récit, essentiellement comique, un soupçon d'aveu traumatique, une mention de ces sortes d'humiliations que l'on subit à l'école.

7. Le niveau de langage est familier, comme l'indiquent des termes tels « morveux » (l. 7), « confetti de teckel » (l. 9), « tire-bouchon de canif » (l. 9-10) et des constructions syntaxiques telles « C'est lui qui dit comme ça. » (l. 20) ou « À mon tour d'être plumé, si mon short continue à descendre. » (l. 31), qui semblent mimer la langue orale. Le choix de ce registre de langue s'impose dans la mesure où l'auteur tient à ce que nous entendions l'enfant, et non l'adulte qui se penche sur son passé. Le choix du registre familier est, en ce sens, complémentaire du choix du présent.

Regard d'adulte et regard d'enfant

8. Bonbec, sans doute en tant que « cul de plomb » (l. 15), s'est servi du narrateur pour approcher de la fille dont il est amoureux, « une grande plate avec des taches de rousseur » (l. 19). Sa position est celle d'un enfant qui encourage, mais qui ne fait rien et n'est donc pas puni.

9. Quant au sens de la comparaison, on peut considérer que le sourire de la fille est si brillant, qu'il rappelle l'éclat de l'argent lorsque le soleil frappe celui-ci, ou bien que la fille en question porte un appareil dentaire – le métal serait alors, non une image, mais une réalité… Sans doute, le narrateur enfant partage-t-il l'opinion de son ami car il éprouve une égale fascination pour la jeune fille, être auquel les nombreuses interdictions scolaires ont accordé une aura particulière, et qu'elles ont contribué à transfigurer en trophée de grande valeur (dont l'argent brille au soleil).

10. Daniel Picouly a, nous l'avons vu, essayé de réduire au maximum la distance entre le narrateur adulte et le narrateur enfant. Nous pouvons donc supposer que le regard porté par l'adulte sur l'enfant va au-delà de la compréhension condescendante. L'écriture humoristique de Picouly nous fait partager, malgré nos préventions d'adulte, les affres et les émois d'un enfant de l'époque, pour lequel tous ces jeux relevaient d'un ordre on ne peut plus sérieux.

Pour conclure

11. Les procédés principaux utilisés par Daniel Picouly pour faire revivre l'enfant qu'il était sont : l'utilisation du présent (qui gomme la distance entre le moment de l'énonciation et le moment des faits) et l'utilisation du registre familier, qui nous immerge davantage encore dans la période et donne au texte un aspect authentique (notamment grâce au recours à l'argot, que seuls les initiés, ceux qui ont vécu ces faits, peuvent comprendre, ou du moins utiliser).

Activités

1. Vocabulaire Le verbe « plumer » n'a pas le même sens dans les deux expressions. Dans la première, « en plumant Lali » (l. 30), le verbe a le sens de dépouiller, voler (en général de façon malhonnête). Dans la seconde, « à mon tour d'être plumé » (l. 31), le verbe est employé dans son sens premier, celui de dépouiller un oiseau de ses plumes en les arrachant, ce qui peut être rattaché à l'emploi de l'expression « un derrière de poulet au marché » (l. 32).

Atelier d'expression p. 94-97

Les différentes activités stimulent l'imagination et la créativité des élèves à travers les différentes manières de parler de soi : à la Perec, à la manière de Proust, en photographie…
C'est aussi l'occasion pour les élèves de parler des blogs qu'ils lisent voire de les critiquer et d'enrichir les leur, s'ils en ont.
C'est enfin un des moyens de faire travailler des évaluations B2i de manière ludique.

Cap sur le brevet : *Chagrin d'école* p. 98-99

Questions

Le genre autobiographique

1. Le premier indice tient au fait que le narrateur est inscrit dans le texte grâce au pronom personnel « je », et qu'il se raconte : « C'est que je fus un mauvais élève… » (l. 1). De plus, nous n'éprouvons aucune difficulté à relier certains éléments textuels à la biographie de Daniel Pennac, notamment pour ce qui concerne « la parution de [ses] livres, les articles de journaux ou [ses] passages chez Pivot » (l. 24-26). Le « je » est donc à la fois le personnage, le narrateur et l'auteur : il s'agit donc bien d'une autobiographie.

2. Les temps dominants sont le présent, qui correspond au moment de l'écriture, et les temps du passé (imparfait et passé simple), qui nous renvoient au moment des faits évoqués par Daniel Pennac se penchant sur son passé de mauvais élève.

Le narrateur enfant

3. Le problème de l'enfant est qu'il est mauvais élève, et cela dans toutes les matières : arithmétique, mathématiques, orthographe, histoire, géographie, langues vivantes… Il ne comprend pas ce qu'on lui explique : « Cette inaptitude à comprendre… » (l. 69-70).

4. À travers ces termes, le narrateur insiste sur son incapacité : il lui manque quelque chose (l'ignorance est le manque de savoir), quelque chose lui fait défaut (comme l'indiquent les mots aux préfixes en in-).

5. Le rapport logique entre les deux propositions est celui de cause à conséquence. Ainsi pourrait-on écrire : « Cette inaptitude à comprendre remontait loin dans mon enfance, **donc** la famille avait imaginé une légende ». L'ignorance de Pennac ne semble pas avoir de cause logique. Au contraire, l'apprentissage de l'alphabet n'est pas une explication rationnelle, mais une « légende » (l. 71).

6. Devant les problèmes de compréhension de leur enfant, les parents éprouvent une vive inquiétude, comme le prouve la répétition de ce mot dans le texte, ainsi que des termes appartenant au même champ lexical, comme « anxiété » (l. 46). Plusieurs raisons expliquent que ces sentiments aient perduré, et Pennac les relie au portrait qu'il trace de sa mère. Son inquiétude, en premier lieu, fut si obsédante et quasi traumatique, « qu'elle ne s'en est jamais tout à fait remise » (l. 2). Ensuite, à force de douter de l'avenir de son fils, elle se mit à le considérer comme un être inadapté, dont le présent, aussi brillant soit-il, fait de récompenses littéraires, de stabilité professionnelle, ne peut pas « durer » (l. 15). Enfin, le fait de la présenter comme une « vieille mère juive » (l. 41) semble expliquer, pour l'auteur, la permanence paradoxalement « délicieuse » de l'inquiétude maternelle, sorte d'organisation morale inhérente à la culture sociale et familiale, si profondément ancrée qu'elle subsiste encore, à l'état « fossile » (l. 46), sous forme d'« habitude » (l. 45), lorsque l'être s'est éloigné du présent « pour refluer doucement vers les lointains archipels de la mémoire » (l. 4-6).

Le narrateur adulte

7. Les détails qui auraient pu apaiser les craintes de la mère du narrateur sont : sa réussite au concours et son premier poste en tant que professeur ; les coups de téléphone qu'il lui passait, les lettres qu'il lui envoyait, les visites qu'il lui faisait ; la publication de ses livres, les articles de journaux et les émissions télévisées dans lesquelles il était invité. Bref, ce que l'auteur nomme « la stabilité de [sa] vie professionnelle » (l. 26) et « la reconnaissance de [son] travail littéraire » (l. 27).

8. « Connaissance » est le radical du mot « reconnaissance ». Celui-ci est particulièrement adapté à ce que Pennac nous raconte, dans la mesure où il met en relation le savoir (la connaissance) et la réussite (la reconnaissance). Pennac fut un mauvais élève, dont le savoir était, aux yeux de ses parents comme de ses professeurs, insuffisant ; pourtant ce manque n'a pas entraîné l'échec social et personnel, bien au contraire. On pourrait voir là une sorte de revanche sur le passé de cancre, ou bien encore l'accession, en tant qu'adulte, à une reconnaissance qui serait une nouvelle connaissance, une sagesse, autrement dit un savoir qui viendrait relativiser sinon effacer l'ignorance primordiale.

9. Plusieurs raisons ont pu pousser le narrateur adulte à écrire son autobiographie. Sans doute a-t-il voulu, fondamentalement, raconter sa vie, à la manière de bon nombre d'écrivains, qui sont partis à la recherche, sinon de la vérité, du moins de leur vérité. Or, Pennac devait découvrir celle qui pouvait se faire jour dans sa trajectoire particulière, qui le mena des derniers rangs de l'école aux premiers rangs de la réussite professionnelle et littéraire. De même devait-il percer les mystères de l'inquiétude et de la sollicitude maternelles, afin de leur rendre hommage. On considérera aussi qu'il y a dans le geste autobiographique une sorte d'ultime consécration pour l'ancien cancre, et par-delà, une occasion pour Pennac de prêter sa voix à tous ceux qui ne peuvent dire leur échec scolaire : l'écrivain est souvent celui qui parle pour tous ceux qui n'en sont pas capables, soit qu'ils ne maîtrisent pas assez la langue, soit qu'ils appartiennent à ces populations que la société bâillonne, et dont il semble que les mauvais élèves fassent partie.

Réécriture

Nous ne **comprenons** pas. Cette inaptitude à comprendre remonte si loin dans **notre** enfance que la famille **a imaginé** une légende pour en dater les origines : **notre** apprentissage de l'alphabet.

Dictée

Les principales difficultés de cette dictée sont : le passé composé et l'accord du participe passé ; l'accord de l'adjectif qualificatif ; le subjonctif présent.

Mon père et ma mère m'ont toujours beaucoup gâtée, ont été gentils envers moi, m'ont défendue face à ceux d'en haut et ont fait, en somme, tout ce qui était en leur pouvoir de parents. Pourtant, je me suis longtemps sentie terriblement seule, exclue, abandonnée, incomprise ; Papa a essayé tous les moyens possibles pour tempérer ma révolte, rien n'y faisait, je me suis guérie toute seule, en me confrontant moi-même à mes erreurs de conduite. Comment se fait-il que Papa ne m'ait jamais été d'aucun soutien dans ma lutte, qu'il soit tombé tout à fait à côté quand il a voulu me tendre la main ? Papa n'a pas employé le bon moyen, il m'a toujours parlé comme à une enfant qui devait traverser une crise de croissance difficile.

Anne Frank, *Journal* (1992), © Calmann-Lévy

Rédaction

Les élèves doivent comprendre que la consigne leur demande un travail de narration (« racontez ») à partir duquel ils doivent articuler l'expression de leurs sentiments – celle-ci étant double, puisqu'une place doit être faite aussi bien aux sentiments qu'ils ressentirent à l'époque des faits qu'à ceux qu'ils éprouvent au moment de la rédaction. Leur maîtrise du présent d'énonciation, ainsi que des temps du passé, est donc indispensable, tout comme la bonne connaissance du lexique des sentiments.

Lecture personnelle : *Un secret*

p. 101

Entrer dans le livre

- L'histoire se situe dans une époque passée, antérieure à la nôtre comme l'indiquent les vêtements des personnages (surtout le personnage en arrière-plan). Après lecture du roman, on pourra dater plus précisément les éléments de ce décor : cette histoire se déroule pendant la deuxième guerre mondiale et les années qui la suivent.
Les élèves seront d'emblée sensibles au trio de la couverture : la femme en arrière-plan qui adopte une attitude résignée de retrait, s'opposant au couple par les couleurs de son vêtement (le blanc, couleur de l'innocence ?). De plus, si l'on découpe l'illustration selon les lignes obliques, on remarque que la jeune femme blonde, Tania, se présente comme le personnage à l'origine de la scission du couple, occupant le premier plan.
- Les élèves inventeront sûrement une histoire d'amour à trois, avec l'homme au centre d'une relation amoureuse complexe.

Trois axes de lecture

Un récit d'enfance

● Le récit est raconté à la première personne. Le texte appartient au genre autobiographique puisqu'on constate une relative unité entre le héros, le narrateur et l'auteur. Le personnage principal ne porte pas le même nom que l'auteur qui signe le roman : le premier se nomme Grinberg, l'auteur signe du nom de Grimbert. On explique cette différence dans le roman : le père du narrateur a changé les lettres du patronyme pour éviter des problèmes pendant la guerre.

● Le chien en peluche s'appelle Sim, nom symbolique puisque ce sont les premières lettres du prénom du frère décédé du protagoniste, Simon.

● Le narrateur s'invente un frère imaginaire durant son enfance car il est fils unique et veut partager ses souffrances avec quelqu'un, il veut briser sa solitude : « ces larmes, il me fallait quelqu'un pour les partager ».

L'entourage

● Son père se prénomme Maxime, sa mère Tania. Ils tiennent tous les deux, au moment de l'adolescence du narrateur, une boutique de gros, rue du Bourg-l'Abbé, dans un quartier réservé à la bonneterie. Ils fournissent les magasins de sport du quartier de justaucorps… Avant leur rencontre, la mère du narrateur est à la fois mannequin et dessinatrice (« croque des silhouettes qu'un journal de mode lui achetaient »). Son père travaille dans la boutique de bonneterie mais appartient à une troupe d'athlètes, activité qui lui permet de prendre sa revanche et de séduire les femmes. Le narrateur est sensible à la perfection de leur corps, due à la pratique du sport, leur activité commune : il y est d'autant plus sensible qu'il se sent chétif et malingre.

● Son père était le beau-frère de sa mère. Leur coup de foudre a « entraîné » la mort de Hannah, la femme de son père, et de son fils, quand celle-ci a pris conscience de leur attirance respective. C'est cette relation qui est à l'origine du secret qui pèse sur la famille du narrateur et qui explique par exemple le malaise de Tania en trouvant la peluche de Simon dans le grenier.

● Le père du narrateur est déçu à la naissance de son deuxième fils qui est loin d'avoir les capacités physiques de Simon, son fils aîné : « il surmont[a] sa déception ». Le père vit dans le souvenir de Simon et semble établir des comparaisons entre les deux enfants.

● Louise est une amie très proche de la famille. Elle est infirmière et s'occupe de soins à domicile, de piqûres et de massages. Elle s'occupe de la boutique des parents pendant l'absence de ceux-ci, partis de l'autre côté de la ligne de démarcation. C'est elle qui va dévoiler le secret qui pèse sur la famille du narrateur.

● Simon est le demi-frère du narrateur. Il est arrêté avec sa mère, Hannah, car cette dernière donne leurs vrais papiers alors qu'ils sont Juifs. Ils sont arrêtés et envoyés dans un camp de concentration.

Le secret

● Le narrateur assiste avec ses camarades à la projection d'un film sur les camps de concentration. Un de ses camarades dit en imitant l'accent allemand : « Ach ! Chiens de Juifs ! »

● À 15 ans il apprend qu'il est Juif, que ses parents ont d'abord été beau-frère et belle-sœur et qu'il avait un demi-frère, que son père avait eu avant de vivre avec sa mère.

● Il apprend que le désir qu'il avait de se créer un frère imaginaire était lié à ce secret.

● Le narrateur entreprend des études de psychanalyse grâce à Louise qui lui a parlé et lui a permis de se comprendre.

● Lors de la mort du chien Echo, son père se sent coupable. Le narrateur est arrivé à dire à son père qu'en tout état de cause, il ne devait pas se tenir responsable du reste…

● L'écriture permet à l'auteur de se libérer d'un secret qu'il trouvait lourd à porter et qu'il avait gardé par amour pour ses parents. C'est une écriture libératrice.

Séquence 4

La poésie lyrique, la poésie engagée

↪ *Distinguer l'expression poétique du lyrisme de celle de l'engagement*

L'objectif de cette séquence est double : il s'agit d'abord, selon les préconisations des textes officiels, de sensibiliser les élèves à deux genres poétiques, le lyrisme et la poésie engagée, mais aussi de poursuivre l'étude générale de la poésie, d'en dévoiler les ressources et les *topoï* que n'ont pas couverts les différentes approches menées de la 6e à la 4e.
Lyrisme et engagement permettent de surcroît de privilégier les poètes du XXe siècle et de continuer la découverte chronologique de la littérature, engagée dès la 6e. L'approche du surréalisme est à cet égard une façon particulièrement efficace d'articuler la double expression poétique de soi et des autres : aussi trouvera-t-on dans cette séquence les œuvres emblématiques de Paul Eluard, Louis Aragon ou encore Robert Desnos, dont les poèmes autorisent également une avancée dans le domaine de l'argumentation, fondamental en classe de 3e.
Aux côtés des écrits à la sensibilité moderne, la séquence rappelle aussi que le lyrisme fut l'un des genres majeurs du XVIe siècle, avec Ronsard et du Bellay. Les sonnets de ces grands poètes seront l'occasion de revenir à la source grecque et latine du lyrisme.

Document d'ouverture p. 103

◗ Les mots que cette lithographie peuvent inspirer : engagement, modernité, violence, guerre, lutte… Cette lithographie de Fernand Léger fait référence au poème d'Eluard, *J'écris ton nom Liberté*, publié en 1942. Cette poésie, véritable hymne à la Résistance, se termine par les vers suivants : « Et par le pouvoir d'un mot / Je recommence ma vie ».

◗ Si les élèves sont en panne d'inspiration, ils pourront toujours lire ce poème d'Eluard, en appréhender la portée universelle et le réciter en respectant les contraintes de lecture.

1. La poésie lyrique

Les caractéristiques de la poésie lyrique : Paul Eluard et Pierre de Ronsard p. 104-105

ÉTUDIER LES POÈMES

Pour commencer

1. On rappellera l'étymologie du lyrisme, art de la lyre, et on se souviendra également que l'art lyrique désigne de nos jours l'opéra. À l'origine, la poésie était chantée, accompagnée d'instruments : au sens strict, la poésie était toujours, essentiellement lyrique. Dans sa conception moderne, la poésie lyrique se caractérise davantage par la confession – souvent amoureuse – du poète, qui déclame son amour dans les tons de la confidence passionnée.

Qui parle à qui ?

2. On note la présence, dans les deux poèmes, d'un narrateur/auteur qui s'adresse directement à son destinataire : ainsi, de « La courbe de **tes** yeux fait le tour de **mon** cœur » (v. 1) et son jeu des pronoms, au « Pour c'**aimez-moi** cependant qu'**êtes** belle » (v. 14) qui vient clore la déclaration de Ronsard, les deux poèmes se fondent sur un fort entrelacement des marques de la personne.

3. a. et b. Le poème d'Eluard s'adresse à la femme aimée, désignée majoritairement par « tes yeux » (v. 1 et 5) et « leurs regards » (v. 15), lorsqu'elle n'est pas exprimée par les pronoms de la deuxième personne.
Le poème de Ronsard, quant à lui, s'adresse à Marie, dont le nom est inscrit dans le titre. La femme est également désignée par des pronoms (« vous »), ainsi que le groupe nominal « vos beautés » (v. 6).

La courbe de tes yeux…

4. Dans ce poème, Paul Eluard déclare son amour à une femme et chante en particulier les yeux de celle-ci.

5. Champ lexical de la « courbe » : « tour » (v. 1) ; « rond (de danse) » (v. 2) ; « auréole » (v. 3) ; « berceau » (v. 3) ; « sourires » (v. 7) ; « astres » (v. 12).
Champ lexical de la douceur : « douceur » (v. 2) ; « berceau » (v. 3) ; « feuille » (v. 6), « mousse » (v. 6) ; « sourires » (v. 7) ; « couvée » (v. 11) ; « paille » (v. 12) ; « innocence » (v. 14).
En alliant l'image de la courbe à celui de la douceur, Eluard semble célébrer dans la femme aimée l'archétype de la féminité, matrice chaude et enveloppante, nocturne et sûre, pour paraphraser le poète. Cette dimension archétypale est d'ailleurs accentuée par le recours aux images bibliques (la couvée sur la paille des astres) et, plus généralement, par les proportions cosmiques des yeux de la femme. Enfin, l'on rappellera que les champs lexicaux de la courbe et de la douceur traduisent le mouvement englobant du poème, qui part des yeux pour en venir au monde, à son tour enserré dans la courbe des yeux adorés.

6. Le groupe nominal « monde entier » reprend les images des vers 6 à 13. Cette reprise – unification de phénomènes distincts tracés comme au hasard par une série d'images fulgurantes (aux « roseaux du vent » (v. 7) succèdent les « sourires parfumés » (v. 7)) –, révèle le pouvoir total qu'exercent les yeux de la femme aimée sur le poète.

7. La figure de style utilisée par Eluard dans le dernier vers est une hyperbole, c'est-à-dire une exagération, propre à exprimer de manière emphatique l'enthousiasme du poète : ce n'est pas seulement le sang du poète qui coule dans le regard de la femme aimée – ce qui eût déjà constitué une belle image lyrique –, c'est « tout » son sang. Ce poème est définitivement marqué par le processus de totalisation et d'unification.

Sonnet à Marie

8. Ronsard parle d'amour, de fleurs, du temps qui passe et de la mort.

9. La leçon de vie de Ronsard se fonde sur une analogie entre la femme et la fleur : de même que les plus belles fleurs, « épanies » (v. 2), se flétrissent et fanent, « chutes à terre » (v. 4), les beautés de la femme, « bien qu'elles soient fleuries » (v. 6), sont assaillies par le temps qui « s'en va » (v. 9) et nous rapproche de la mort, s'étiolent et périssent, « toutes flétries » (v. 7). D'où la nécessité pour Ronsard de cueillir les fleurs du jour présent (le poète français se montre ici le disciple du lyrisme latin d'Horace et de son fameux *carpe diem*).

10. Le premier procédé remarquable se situe dans la répétition au vers 9 de « le temps s'en va », sorte de complainte mélancolique et fataliste que chante le poète qui assiste, impuissant, à la fuite du temps. L'adverbe « las », qui ouvre le vers 10, démontre également avec force la mélancolie du poète qui se corrige lui-même, et, se faisant, accentue la tonalité négative de ses vers (« non »), répète une troisième fois le mot « temps », comme s'il était impossible d'échapper aux sons lancinants de celui-ci. Il substitue *in extremis* à ce temps un « nous » de généralité qui achève d'embarquer l'humanité entière dans un périple sans espoir : « … nous nous en allons » (v. 10).

Pour conclure

11. Ces deux poèmes permettront aux élèves d'appréhender les caractéristiques générales de la poésie lyrique :
– les thèmes : l'amour, le monde, la beauté, la fuite du temps et la mort ;
– l'énonciation : le poète dit « je » et s'adresse directement à son destinataire ;
– le vocabulaire : mélioratif, imagé, exagéré ;
– les figures de style : métaphores et autres procédés analogiques, hyperboles et autres procédés d'exagération.

ACTIVITÉS

1. B2i Orphée est un personnage de la mythologie grecque, fils de la muse Calliope ou, selon d'autres légendes, d'Apollon et de Clio. Orphée demeure le symbole de la poésie : sa maîtrise musicale (il joue surtout de la cithare et passe pour avoir ajouté deux cordes aux sept que compte l'instrument) lui permet de charmer jusqu'aux bêtes les plus féroces. L'épisode de sa vie le plus célèbre est sa descente aux Enfers, dans lesquels il va chercher sa femme, Eurydice, morte le jour de leur mariage. Pluton et Proserpine l'autorisent à ramener sa femme chez les vivants, à condition qu'il ne se retourne point sur elle avant que le couple n'arrive aux frontières des Enfers. Mais Orphée, impatient de revoir sa femme, oublie son serment et condamne définitivement Eurydice à la fréquentation des Enfers. Dès lors, Orphée passe le reste de ses jours à pleurer doucement et à chanter son malheur en s'accompagnant de sa lyre.

Des regrets à la douleur : Joachim du Bellay, Paul Verlaine et Victor Hugo p. 106-108

ÉTUDIER LE 1er POÈME

Pour commencer

1. Les regrets, quand bien même nous les ressentons, témoignent d'un rapport conflictuel avec notre passé : nous regrettons une action que nous avons faite, une parole que nous avons dite, un geste que nous n'avons pas accompli. Ces regrets peuvent nous causer une certaine douleur, mais il n'en demeure pas moins que la douleur n'a pas forcément un rapport avec notre passé : elle a tendance au contraire à nous engluer dans le présent, car elle est ce que nous ressentons ici et maintenant.
Le remords est proche du regret, mais il touche plus encore notre conscience, et s'accompagne d'un vif sentiment de culpabilité. La souffrance est une douleur plus terrible, tout comme la désolation.

Heureux qui comme Ulysse

2. La première phrase du poème se termine à la fin du quatrième vers. Elle exprime un sentiment d'envie à l'égard de ceux qui, après un périple qui leur a fait connaître des aventures formidables et la gloire éternelle, sont revenus finir tranquillement leurs jours auprès de leur famille. Il s'agit d'une phrase exclamative qui exprime le sentiment du narrateur.

3. a. Ulysse et Jason sont deux héros de la mythologie grecque qui symbolisent à la fois le courage, la force, l'audace et la ruse mais qui sont également de grands voyageurs.
b. Le poète envie surtout ce moment où les voyageurs, après avoir connu des mésaventures et triomphé de leurs adversaires, ont enfin pu rentrer chez eux. Cette idée est perceptible dans les vers suivants : « … Et puis est retourné, plein d'usage et raison, / Vivre entre ses parents le reste de son âge ! » (v. 3-4).

4. a. Pour évoquer son village natal, le poète utilise des termes qui insistent sur la modestie du village : « mon petit village » (v. 5), « ma pauvre maison » (v. 7) donnent une vision effectivement simple et sans faste d'un village pourtant considéré par le poète comme « une province et beaucoup davantage » (v. 8). Le « clos » (v. 7) et la fumée de « la cheminée » (v. 6) achèvent de faire du tableau un hommage discret au foyer.
b. « Qui m'est une province et beaucoup davantage » (v. 8) est l'expansion du nom « ma pauvre maison » (v. 7). Il s'agit là d'une image forte qui métamorphose un lieu aux dimensions physiques modestes en vaste région sentimentale : le « clos » (v. 7), la « pauvre maison » (v. 7), le « petit village » (v. 5) ne sont plus des surfaces quantifiables, mais un espace idéal, celui du chez-soi.

5. a. Les deux tercets sont caractérisés par une anaphore : « plus » est en effet répété quatre fois (et même cinq si l'on compte le « et plus » du vers final). La figure de style introduite par l'anaphore est la métonymie, c'est-à-dire l'utilisation d'un terme pour un autre qui lui est logiquement associé : « le marbre dur » (v. 11) pour le palais, par exemple.
b. Dans les tercets, le poète oppose systématiquement le faste des « palais romains » (v. 10) à la simplicité champêtre de l'Anjou. Ainsi, le « front audacieux » (v. 10) des premiers, malgré sa magnificence, n'est rien face au « séjour qu'ont bâti [les] aïeux » (v. 9) où s'enracine filialement le poète. Au « marbre dur » (v. 11), imposant mais froid, est préférée « l'ardoise fine » (v. 11), fragile mais sensible ; au « Tibre » (v. 12), auguste fleuve, symbole de l'empire romain, s'oppose le « Loire » (v. 12), peut-être moins chargé d'histoire, mais « gaulois » (v. 12) et auréolé du charme natal ; au « mont Palatin » (v. 13), le « petit Liré » (v. 13), village de du Bellay ; au vent cinglant de la mer, la chaleur du berceau régional, doux et accueillant, sans doute, comme le sein d'une mère.

6. Du Bellay éprouve ce que l'on appelle de la nostalgie – en grec, la douleur (*algos*) du retour (*nostos*), impossible ou trop souvent ajourné. Ce que traduit bien une autre expression française : le mal du pays.

Étudier le 2e poème

Chanson d'automne

7. a. Le titre du poème fait référence à l'art musical.
b. Les vers paraissent exceptionnellement brefs : chaque strophe est composée de trois tercets dont les deux premiers vers comportent quatre syllabes et le dernier trois. La brièveté des vers peut à la fois conférer au poème l'allure d'une chanson (asservie davantage au rythme propre à la mélodie et plus simple dans son écriture) et rappeler la chute des feuilles propre à l'automne : de même que la nature se dénude progressivement, le poème perd de sa superbe et substitue à l'auguste alexandrin la modestie des vers brefs.
c. La structure en faux tercets permet le retour étonnant du vers de trois syllabes, qui semble tomber, ou en tout cas annuler le début de mouvement poétique ample engagé par le rythme régulier des deux vers de quatre syllabes.

8. La première strophe est marquée par une allitération en « l » et une assonance en « o »: « **L**es sang**lo**ts **l**ongs / Des vi**o**l**o**ns / De **l'au**t**o**mne / B**l**essent mon cœur / D'une **l**angueur / M**o**n**o**t**o**ne. » (v. 1-5). Ces allitérations et assonances paraissent traduire à la fois la langueur, cet étirement du temps qui se répète de façon monotone, et l'écoulement des sanglots. On remarquera à cet égard que la prose aurait privilégié une antéposition de l'adjectif qualificatif « longs » (les longs sanglots) là où la poésie essentiellement musicale choisit de prolonger audacieusement le son « lot » dans le « lon » de l'adjectif et du nom commun « violon », lui-même étiré par la diérèse.

9. Le poète éprouve de la mélancolie en automne. Ainsi le champ lexical de la douleur est-il particulièrement présent dans la première strophe, avec les termes « sanglots » (v. 1), « blessent » (v. 4) et « langueur » (v. 5).

10. Le malaise physique est exprimé, dans la deuxième strophe, par les termes « suffocant » (v. 6) et « blême » (v. 7). C'est le moment où le poète décline, où il se retourne vers son passé, les « jours anciens » (v. 11), et s'attriste. On peut dire alors qu'il traverse l'automne de sa vie, ce moment où la nature, après le bourgeonnement du printemps et la luxuriance de l'été, commence à s'affaiblir, à prendre des teintes fauves plus mélancoliques, et à s'enfoncer inexorablement vers son hiver, synonyme de mort, que vient confirmer l'expression « quand sonne l'heure » (v. 8-9).

11. a. et b. La dernière strophe se conclut sur la comparaison du poète avec la « feuille morte » (v. 18) introduite par l'outil de comparaison « pareil à » (v. 17). La dernière strophe est structurée à partir d'allitérations en « m » et « v » et d'assonances en « é », « en », « a » et « o » : « Et je **m'**en **v**ais / Au **v**ent **m**au**v**ais / Qui **m'**emporte / Deçà, delà / Pareil à la / Feuille **m**orte. » (v. 13-18). Le poète crée ainsi une sorte de balancement régulier qui peut figurer le tournoiement des feuilles balayées par le vent. Il faut d'ailleurs remarquer l'extrême parallélisme sonore et rythmique entre « Et je m'en vais » (v. 13) et « Au vent mauvais » (v. 14), comme si le mouvement du poète épousait exactement celui du vent. On sera attentif également aux mots qui fondent les vers de trois syllabes : certes le vent donne le mouvement au poète, mais ce tournoiement n'est qu'errance, mobilité non choisie exprimée par le verbe « m'emporte » (v. 15) et éparpillement sans vie, symbolisé par la « feuille morte » (v. 18). Ainsi, la vie du poète apparaît-elle comme la traversée sans but d'un espace vide, chose sans substance soumise à tous les aléas de l'existence, pareille à la feuille morte qui ne saurait résister au souffle impérieux du vent.

Étudier le 3e poème

Demain, dès l'aube…

12. La lecture du premier quatrain peut nous faire croire à un rendez-vous amoureux. En effet, si nous ignorons que le « tu » s'adresse à Léopoldine, la fille de l'auteur, nous pouvons y lire la présence de la personne aimée, à laquelle le poète rappelle qu'il est capable, tant est fort son amour, de tous les efforts (il part tôt le matin, il arpente le monde parce qu'il a besoin d'être en compagnie de celle qu'il aime).

13. a. et b. Les verbes qui indiquent un déplacement sont : « partirai » (v. 2), « irai » (v. 3), « marcherai » (v. 5), « arriverai » (v. 10). Ces verbes sont mis en évidence par plusieurs procédés : la répétition, « j'irai […] j'irai » (v. 3) ; leur position dans la phrase en début de vers pour « Je partirai » (v. 2), « J'irai » (v. 3), « Je marcherai » (v. 5) ; leur force poétique, « je partirai » étant en rejet, « j'irai » commençant le deuxième hémistiche du vers 3 et « j'arriverai » terminant le premier du vers 11. Enfin, puisque ces verbes sont tous au futur de l'indicatif, ils fondent des échos lancinants grâce à l'assonance en « ai » et l'allitération en « r », et insistent sur la volonté inébranlable du poète, qui se projette dans l'avenir, sans qu'aucun doute n'obscurcisse ses projets ni sans qu'aucun obstacle ne semble pouvoir perturber son périple, véritable pèlerinage.

14. Le poète paraît particulièrement insensible à ce qui l'entoure, comme l'indique éloquemment le vers 6 : « Sans rien voir au dehors, sans entendre

aucun bruit ». Cette insensibilité égalise les événements extérieurs, ainsi le jour est-il comme la nuit (v. 8). Cette insensibilité est d'autant plus remarquable que le poète note tout de même ce qu'il devrait voir : « l'or du soir qui tombe » (v. 9), « les voiles au loin descendant vers Harfleur » (v. 10). Il pratique donc sur lui-même une sorte d'anesthésie volontaire, et son pèlerinage se caractérise par une ascèse radicale qui le pousse à entrer dans le silence, la solitude et l'anonymat, puisqu'il est « seul, inconnu » (v. 7). Voyageur recueilli, le poète éprouve la plus profonde des tristesses.

15. Le but de ce voyage est révélé par le mot « tombe », au vers 11. On ne saurait parler ici d'un retardement choisi pour créer un suspense bien incongru dans le cadre du poème. Il s'agit plutôt, pour Victor Hugo, de différer le plus possible l'écriture douloureuse d'un mot impitoyable, « tombe », et donc de reporter à la fin du poème la confrontation verbale avec la mort de sa fille. Le poète insiste alors, dans les dix premiers vers, sur la longueur de son périple, sur les conditions psychologiques de son voyage, et cette insistance peut paraître une stratégie d'évitement, autant de paroles qui veulent faire silence sur l'impossible aveu. Ne pas écrire « tombe », c'est maintenir encore Léopoldine en vie alors que l'écrire c'est véritablement graver la chute tragique du poème.

Pour conclure

16. La mélancolie caractérise le poème de Paul Verlaine, la nostalgie, celui de Joachim du Bellay et la douleur, celui de Victor Hugo. Afin d'exprimer leur sentiment, les trois poètes s'inscrivent fortement dans leur poème : il s'agit bien, à chaque fois, de se dire, d'exposer et d'explorer ses états d'âme. Bien évidemment, le lexique des sentiments est très présent dans chaque poème, même si aucun des trois poètes n'utilise le terme qui définit le plus précisément possible ce qu'il ressent car nous sommes en poésie, et le poète se doit avant tout de mobiliser en la langue tous les charmes de l'évocation. Ainsi, chacun puise aux sources du lyrisme et emploie les différentes figures de style capables de soutenir le chant de la douleur, des figures rhétoriques de la répétition (anaphores, énumérations…) aux tropes analogiques (métaphores, comparaisons, métonymies…).

Activité

3. Lecture d'image Pour faire sentir la douleur de la femme qu'il a peinte, Picasso se sert de différents procédés. Les signes habituels de la douleur sont présents : ainsi peut-on voir des larmes, un mouchoir chiffonné, un visage déformé par la douleur. On distingue également de façon nette les dents serrées de la femme. Les lignes droites et les angles aigus, qui forment des pointes, évoquent la douleur physique.
Picasso place le mauve au centre du tableau : cette couleur froide rappelle la dureté de la pierre et apparaît comme le funeste foyer central de l'œuvre. Il utilise également le vert et le jaune, couleurs qui pourraient évoquer un corps décomposé. Par un jeu de contraste, les teintes chaudes du chapeau et du fond, rouge, jaune et orange, font ressortir tout ce qu'il y a de dur et de sinistre dans la palette centrale du tableau.
La présentation de plusieurs facettes d'un seul visage sur un même plan démultiplie la peine du personnage. On voit en effet le visage de la femme à la fois de profil et de face. Tout cela est rendu possible par la déconstruction méthodique des règles classiques de la perspective, caractéristique du cubisme.

2. La poésie engagée

Des poètes contre les malheurs des hommes : Claude Roy, Jacques Prévert et Pablo Neruda p. 109-111

Étudier le 1er poème

Pour commencer

1. Ce qui rapproche ces trois poèmes tient autant à la forme qu'au fond : le thème commun est celui de la guerre, de la lutte et, en adéquation avec ce sujet, les poètes ont choisi une forme libérée des contraintes classiques du poème, un rejet de la régularité qui tendent à épouser au plus près les convulsions désastreuses des conflits armés et des querelles sanglantes. On remarquera également que tous les poèmes constituent, chacun à sa manière, mais de façon évidente, une dénonciation d'un état de fait socioculturel.

Jamais je ne pourrai

2. Le poète se révolte contre l'injustice sous toutes ses formes : la misère sociale, « les pots cassés du Profit » (v. 19) ; la haine raciale, « … parce que les juifs il faut les tuer » (v. 13) ; l'idéologie aveugle, « … parce que les rouges ne sont pas de bons Français » (v. 18). À ces diverses manifestations du rejet, le poète oppose son œuvre, toute de compassion, de solidarité, d'acceptation de l'autre

dans sa différence, « Le poète dit J'y suis pour tout le monde » (v. 6) : pour Claude Roy, le poème n'est pas l'espace raréfié de l'hermétisme et du langage sibyllin, il est le foyer chaleureux qui accueille tous les autres. Et à la violence de la détestation, Claude Roy oppose la violence du verbe humaniste et résistant en utilisant :
– la répétition du « jamais » (v. 1) et celle du verbe « frapper » (v. 8 et 10) ;
– la mise en relief de « mourir » (v. 4) et l'anaphore de la deuxième strophe, qui scande les scandales par ce même verbe « mourir » (v. 13, 14 et 18) dont la force macabre résonne encore avec « saigner » (v. 15), « trimer » (v. 16) ou « pleurer » (v. 17) ;
– l'hyperbole de la douleur, « j'ai mal au cœur mal à la terre mal au présent » (v. 5) ;
– le détournement des propos racistes auxquels le poète feint de prêter sa voix.

3. Selon Claude Roy, le poète doit accueillir l'autre, recueillir sa douleur et sa parole au cœur du poème. Ainsi le poète ne peut-il plus dormir : « jamais jamais je ne pourrai dormir tranquille » (v. 1), son extrême compassion l'obligeant à rester constamment à l'écoute, à consigner toutes les injustices du monde, à entendre inlassablement les plaintes de ceux qui souffrent et meurent. Il regarde l'horreur en face (« J'en vois de toutes les couleurs », (v. 11)), pour mieux témoigner, dénoncer, détourner les mots ennemis.

4. « Pour ceux qui… », l'anaphore de la deuxième strophe, introduit des verbes qui appartiennent au champ lexical de la souffrance : mourir, saigner, trimer, « pleurer » (l. 17), « [payer] les pots cassés » (l. 19).

5. Les compléments introduits par la locution conjonctive « parce que » expriment la cause. Ils traduisent les opinions de ceux qui cherchent des motifs à leur haine : les antisémites qui exterminent les Juifs et les Asiatiques, les patrons qui exploitent le prolétariat, les conservateurs qui abhorrent les révolutionnaires…

6. Le poète condamne l'intolérance et la cruauté sous toutes leurs formes : ainsi dénonce-t-il les antisémites qui s'en prennent à la communauté juive, les racistes qui exterminent les peuples d'Asie, les grands patrons qui exploitent abusivement le peuple qui travaille pour eux, les conservateurs politiques qui méprisent et répriment les mouvements révolutionnaires.

Étudier le 2e poème

Familiale

7. Le poème présente différents faits qui se succèdent dans la vie d'une famille, à la manière d'une chronique, d'où le titre « Familiale ».

8. Chaque personnage est cantonné à un rôle bien précis. La mère tricote, le père fait des affaires et le fils, qui est soldat, fait la guerre. La répétition mécanique des activités familiales suggère une banalisation de chacune de ces activités. Le tricot, les affaires et la guerre sont ainsi placés sur le même plan. La répétition suggère également une automatisation de la vie, ce qui déshumanise chaque personnage. L'être se voit réduit à une tâche bien précise à laquelle il ne peut échapper.

9. Le poète reproche à cette famille d'être trop passive, jugement perceptible à travers ses commentaires ironiques, tels que : « Elle trouve ça tout naturel la mère » (v. 3) ; « Il trouve ça tout naturel le père » (v. 9) ; « Il ne trouve rien absolument rien le fils » (v. 12) ; « Ils trouvent ça tout naturel le père et la mère » (v. 20).

10. « Mère », « affaires » et « père » riment avec « guerre ». Les sons similaires permettent de confondre les quatre termes, de les mettre sur le même plan. Le rapprochement avec le père et la mère peut surprendre, mais il s'agit également de dénoncer leur passivité face à la guerre. En faisant rimer « affaires » avec « guerre », le poète sous-entend que ces affaires sont suspectes (peut-être s'agit-il du marché noir ou de la vente d'armes).

11. Le verbe « faire » est associé aux activités des trois personnages, à savoir le tricot, les affaires et la guerre. Cela met les trois mots sur le même plan, comme s'ils étaient interchangeables, ce qu'ils sont dans l'esprit des personnages. Rapprocher les affaires et le tricot de la guerre ne fait que rendre plus révoltante la passivité de la famille face à cette guerre. Le monde est ainsi réduit à un espace marchand où la seule préoccupation est, non l'être, mais le faire ; non l'essentiel, mais le factuel.

12. Les verbes « trouver » et continuer » sont répétés, ainsi que les noms « cimetière » et « vie ». Les répétitions placent tout sur le même plan, êtres et activités, et rendent l'histoire tragiquement comique (au sens bergsonien) et la fin inéluctable. Le poème alors se charge de dénoncer cette mécanique inhumaine en reproduisant ironiquement le rythme infernal de la machine qu'est devenue le monde.

13. a. Au vers 18, « Le fils est tué il ne continue plus » introduit une rupture par rapport aux vers précédents et met brutalement un terme à l'énumération monotone des activités des personnages. La mort du fils ne fait qu'ajouter une activité supplémentaire aux parents, se rendre au cimetière, comme si cette mort ne parvenait pas au moins à briser l'aspect tristement mécanique de la vie.
b. L'accélération du rythme en fin de poème ne fait qu'accentuer la mise sur le même plan de la guerre, des affaires et du tricot. Cette accélération permet également de donner plus d'intensité au dernier vers, « La vie avec le cimetière. » (v. 24).

Étudier le 3e poème

Le drapeau

14. Les verbes à l'impératif sont « lève-toi » (v. 1 ; v. 9-11) et « partons » (v. 12 ; v. 17). Ces verbes sont respectivement employés à la deuxième personne du singulier et à la première personne du pluriel, ce qui implique aussi bien le destinataire que l'émetteur du poème.

15. Le poète entretient une relation amoureuse avec la destinataire du poème, comme le prouvent le rapprochement de l'oreiller et des paupières de la femme au vers 3, les termes « enlacé » (v. 8) et « ta douceur » (v. 8) qui appartiennent au champ lexical de l'amour et la métaphore de la femme aimée comparée à un « astre » (v. 18).

16. a. Les deux allitérations qui structurent la première strophe sont « m » et « r » : « Nul n'ai**m**e**r**ait / plus que **m**oi de**m**eu**r**er / sur l'o**r**eiller où tes paupiè**r**es / veulent pou**r** moi **m**u**r**er le **m**onde. / Je voud**r**ais là / laisser aussi do**rm**ir **m**on sang / enlacé dans ta douceu**r.** » Ce sont précisément les sons consonantiques que l'on retrouve dans le terme « amour » : il faut à cet égard noter que la plupart des termes listés précédemment renvoie à une certaine idée de l'amour, chaleureuse, langoureuse, proche d'un doux sommeil. Les pronoms « moi » et « mon » inscrivent l'ego du poète dans le texte. Or, c'est précisément à un double arrachement à l'ego coupé du monde et au foyer intime, que le poète tend de toutes ses forces.
b. Les paroles plus énergiques de la deuxième strophe sont comme renforcées par l'emploi des occlusives [p], [t] et [k], dont les sonorités apparaissent plus dures à l'oreille : « Mais lève-**t**oi, / oui, lève-**t**oi, / avec moi lève-**t**oi, / par**t**ons ensemble / nous ba**tt**re **c**orps à **c**orps / **c**on**t**re les **t**oiles de ce**tt**e vile araignée, / **c**on**t**re un sys**t**ème ex**p**ert à ré**p**ar**t**ir la faim, / **c**on**t**re la **p**lanifi**c**ation de la misère. » On remarquera par ailleurs la reprise de l'allitération en « r », qui cette fois ne rappelle pas l'amour, mais la guerre, la révolte – comme le prouve sa présence entêtante dans « battre », « contre », « corps à corps ».

17. Pablo Neruda explique son combat dans trois vers (v. 14-16) où l'on remarque en premier lieu l'anaphore du mot « contre ». Celle-ci a évidemment pour but de donner plus de poids à l'engagement du poète. La répétition donne également l'idée de l'immensité de la tâche à accomplir : l'ennemi est pluriel, ramifié à l'égal d'une toile d'araignée (v. 14), hiérarchisé tel un « système expert » (v. 15).

18. a. Les mots qui suggèrent que le poète et sa compagne entreprennent la lutte contre un pouvoir organisé sont : « toiles de cette vile araignée » (v. 14), « système expert à répartir la faim » (v. 15) et « planification de la misère » (v. 16).
b. Les mots qui laissent entendre que leur engagement les met en danger sont : « la source que tu caches » (v. 20) qui évoque le fait que la compagne du poète se préserve dans le secret ; « au cœur du feu » (v. 21) qui évoque évidemment la violence des batailles.

Pour conclure

19. Pour défendre leur vision du monde, Claude Roy et Pablo Neruda se mettent en scène (« je ») et laissent une place importante à l'autre : « Le poète dit J'y suis pour tout le monde » affirme Claude Roy alors que Neruda s'adresse à la femme aimée qui vient d'embrasser sa cause. Seul Jacques Prévert feint de s'effacer, laissant à l'ironie grinçante le soin de dévoiler les mécanismes absurdes du monde moderne, exemplairement imités par la répétition. Les figures de style sont par ailleurs fortement mobilisées par les trois poètes : ainsi, anaphores et répétitions donnent aux poèmes de Roy et Prévert une force de conviction éclatante, et traduisent par ailleurs une grande violence – le poème n'hésitant pas à concurrencer la rudesse du monde en guerre pour mieux la dénoncer. Comparaisons et métaphores enfin, notamment chez Neruda, permettent de peindre par des images saisissantes toute la dimension révoltante de la société que le poème condamne.

Des poètes de la Résistance : Louis Aragon et Robert Desnos

p. 112-114

ÉTUDIER LE 1er POÈME

Pour commencer

1. La poésie résistante paraît dans des revues et est publiée par des maisons d'édition clandestines implantées en zone libre (*Cahiers du Sud, Cahiers du Rhône*, etc.). Cette poésie permet donc, tout d'abord, de fonder une littérature, et par-delà un réseau d'hommes et de femmes, centrés autour de valeurs communes. Elle affirme, pendant ces temps difficiles où la guerre et la peur démantèlent l'esprit national et taraudent les consciences livrées aux affres du choix, l'absolu de la liberté. Ainsi la poésie soutient-elle les combattants, et le texte devient lui aussi, dans un sens, « effort de guerre ». Eluard écrivait en 1936, à propos de la guerre d'Espagne : « Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune ». Ainsi les écrits ont-ils pu avoir un rôle unificateur, et amené des êtres différents socialement ou culturellement à se lier et à participer à un même mouvement. Si le poème est la forme littéraire par excellence de la Résistance, c'est aussi qu'il est court (par rapport au roman), donc aisément mémorisable et plus facilement reproductible sous forme de tracts.

Ballade de celui qui chanta dans les supplices

2. La scène se passe dans une cellule où un Français se trouve prisonnier des Allemands. C'est l'utilisation du champ lexical de la prison « fers » (v. 3, 15, 27, 39 et 51), « cellule » (v. 5), « bourreau » (v. 19) qui nous l'indique.

3. a. Le personnage principal est désigné par les pronoms « je » (v. 2), « tu » (v. 9-10) et « te » (v. 11), « il » (v. 38) et « lui » (v. 7). Aragon a choisi de ne pas nommer son personnage principal pour préserver en lui la gloire résistante de l'anonymat. Ce poème n'est pas la geste d'un héros magnifiquement seul, il témoigne plutôt du courage exemplaire d'un patriote comme il y en eut d'autres.
b. Le prisonnier est également évoqué par des groupes nominaux tels « une voix » (v. 3), « cet innocent » (v. 36).

4. Les tortionnaires lui proposent de capituler (v. 7), de se rendre (v. 47). On remarquera dans un premier temps que leur insistance se traduit par des figures de répétitions : « tu peux vivre » (v. 9, 10 et 12) ; « rien qu'un mot » (v. 17, 18 et 21) ; « songe » (quatre fois v. 23). La répétition du nom commun « mot » (v. 11, 17, 18 et 21), montre la volonté des tortionnaires de faire en sorte que leur prisonnier dénonce les membres de son réseau et met en avant le fait qu'il peut facilement rester en vie : « rien qu'un mot » (v. 17).

5. Le moyen par lequel le poète montre que rien ne fait changer la détermination du prisonnier est aussi la répétition : le refrain « et s'il était à refaire / je referais ce chemin » (refrain qui subit quelques variations) montre que, malgré les arguments des tortionnaires, malgré leur insistance qui s'apparente à de la torture psychologique, le prisonnier reste sur le même chemin, chante le même refrain de la résistance.

6. Le prisonnier exprime les raisons de son sacrifice dans la onzième strophe : « Je meurs et France demeure / Mon amour et mon refus / Ô mes amis si je meurs / Vous saurez pour quoi ce fut » (v. 41-44). Il s'agit bien là d'un sacrifice : le prisonnier donne sa vie afin que son pays demeure (on remarquera d'ailleurs ici le jeu très signifiant sur la rime), en ne capitulant pas, il refuse de devenir allemand, en résistant, il indique sa croyance en la France libre. Son espoir est que ce message soit entendu et compris des autres Français, qui sauront pourquoi ce sacrifice fut mais également que celui-ci ne soit pas vain.

7. À la mitraille des Allemands, le prisonnier oppose l'hymne national de la France. Les mots « sanglant est levé » (v. 54) sont en italique car ils sont extraits de cet hymne.

8. Le personnage d'Aragon n'est pas seulement un résistant français qui chante la Marseillaise, il entonne aussi l'Internationale, « une autre chanson française » (v. 25). Le propos de cette deuxième chanson dépasse celui de l'hymne national en ce qu'il ne s'adresse plus à un seul peuple, mais exhorte toutes les nations à la résistance et à la solidarité, idée perceptible lorsqu'il dit : « pour toute l'humanité » (v. 60). Apparaît ainsi dans ce dernier quatrain l'idéal communiste de Louis Aragon.

ÉTUDIER LE 2e POÈME

Ce cœur qui haïssait la guerre

9. Les verbes des six premiers vers sont soit à l'imparfait avec « haïssait » (l. 1), « battait » (l. 2) ; soit au présent, « bat » (l. 1), « gonfle » (l. 4),

« envoie » (l. 4). La guerre et la nécessité de l'engagement ont forcé le poète à rompre avec son attitude passée. L'emploi de ces deux temps sert donc à marquer une rupture dans la vie du poète. La première phrase est à cet égard très révélatrice : alors qu'auparavant son « cœur […] haïssait la guerre », désormais « il bat pour le combat et la bataille ! »

10. Les vers 1 et 2 révèlent l'attitude passée du poète : celle d'un homme qui « haïssait la guerre », et qui n'avait pour occupation qu'une vie tranquille rythmée par les cycles naturels.

11. Le cœur est évidemment le noyau vital de l'être. Il est ici le symbole du poète, de son attitude, qu'il batte pacifiquement au rythme de la nature ou qu'il devienne soudain le moteur de la révolte, de la résistance, chargé d'« un sang brûlant de salpêtre et de haine » (l. 4-5). Foyer du poète, le cœur communique aux autres membres du corps (celui du poète et celui de la société) son souffle et son rythme, comme le prouve par exemple la mention des oreilles qui sifflent (l. 6).

12. Le but de Robert Desnos est de créer par le poème une solidarité de la France résistante et de faire de son expérience personnelle, de cette fêlure entre un passé tranquille et un présent empli de haine, le destin commun à tout un peuple. Desnos peut ainsi donner un caractère absolument nécessaire à ce qui pourrait être motif de doutes, de scrupules. Si lui, personnellement, n'a pu faire autre chose que s'arracher à la vie pacifique, le peuple français, gigantesque corps dont le cœur reproduit et amplifie le mouvement de haine et de révolte qui a saisi celui du poète, ne peut faire autre chose que de renoncer aux saisons pacifiques pour prendre les armes et résister – car « il n'est pas possible que ce bruit ne se répande pas dans la ville et la campagne » (l. 7-8).

13. Le cœur du poète fait un tel bruit « qu'il n'est pas possible que ce bruit ne se répande pas dans la ville et la campagne / Comme le son d'une cloche appelant à l'émeute et au combat » (l. 7, 8, 9). Desnos exhorte ses concitoyens à la résistance armée : « Révolte contre Hitler et mort à ses partisans ! » (l. 17). Ce qui justifie cet appel à la violence tient au caractère national de la « haine » évoquée dans les premiers vers et à la volonté de tout un peuple de reconquérir sa « Liberté » (l. 19). Desnos ne cherche pas à légitimer un mouvement de colère personnel, il transfigure sa propre expérience en traumatisme national, et son cœur n'est rien d'autre qu'une partie de tous les autres cœurs français, appelés à devenir un seul et même cœur, celui de la France résistante : « Ils battent au même rythme pour la même besogne tous ces cœurs » (l. 13). Il s'agit d'ailleurs de renouer avec le passé et de surmonter la rupture dont les premiers vers témoignaient : le rendez-vous national se fait à l'aube, moment de la renaissance, frontière où se côtoient la nuit et le jour, instant de la réconciliation avec le passé puisque c'est là que de nouveau le cœur chargé de haine battra « au rythme même des saisons et des marées » (l. 22-23).

14. Le principe poétique du poème est clairement la répétition, réalisée à travers :
– des formules telles que « ce cœur qui haïssait la guerre » (l. 1) et ses variantes (l. 18 et 22) ;
– de mots avec notamment le verbe « battre » (l. 2, 11, 13, 18 et 22), « rythme » (l. 2, 13, 18 et 22), « saison » (l. 2, 18, 23), « cœur » (l. 1, 2, 11, 13, 18 et 22)…
On a pu analyser, dans les réponses précédentes, que ces répétitions avec variations permettent au poète de traduire un phénomène de contagion : de sa réaction personnelle au soulèvement de tout un peuple, des pulsations de son cœur aux soubresauts du corps social. De plus, ces répétitions traduisent une sorte de mouvement dialectique : tandis que le début du poème insiste sur la rupture, la fêlure entre passé et présent, la fin reprend les éléments soumis à l'éparpillement pour les fondre ensemble dans l'unité de la révolte, de la nation. Ainsi les répétitions ne sont pas révélatrices d'un retour circulaire et fatal, mais traduisent la possibilité de briser le cercle et d'avancer vers la réconciliation des contraires (passé et présent, cœur personnel et corps social).

Pour conclure

15. Les poèmes d'Aragon et de Desnos n'affirment pas la dimension exceptionnellement héroïque des résistants. Certes ils ont pris des risques et n'ont pas hésité à se sacrifier comme l'évoque le poème de Louis Aragon, mais ils restent des hommes comme les autres, des hommes dont l'ego accepte de se fondre dans la masse solidaire (comme l'expérience personnelle de Desnos devient le destin de tout un peuple). Faire partie du vaste corps national, mettre son talent poétique au service d'une cause qui prend le pas sur l'expression égotique du poète, cela suppose d'embrasser le secret, de devenir ombre : hormis le courage, l'une des qualités essentielles de la Résistance fut l'efficace renoncement de ses membres à toute recherche de promotion personnelle. On pourrait à cet égard aller jusqu'à dire que les grands poètes tels Aragon, maître en sa jeunesse surréaliste des coups d'éclat et de la publicité littéraire, parvinrent à s'effacer de leur propre chant, à toucher au plus près de l'anonymat, en faisant du poème l'espace où vient se dire la parole collective.

3. Apollinaire, précurseur de la poésie moderne

La recherche de formes poétiques nouvelles p. 116-118

Étudier les 1er et 2e poèmes

Pour commencer

1. Les élèves pourront être surpris, dans le premier poème, par ce que la mise en page met d'emblée en relief : la présence d'un refrain sous forme de distique (on rappellera opportunément ce qui a été vu au début de la séquence sur le lyrisme et son rapport essentiel au chant), la régularité des strophes qui s'oppose à l'irrégularité des vers qui la composent (les premiers et quatrièmes vers sont des décasyllabes, les deuxièmes comptent quatre syllabes, les troisièmes vers six).
Une même irrégularité sera sans doute remarquée pour le deuxième poème. Quant au troisième, les diverses formes du calligramme montrent de manière éloquente tout ce qui sépare Apollinaire de la tradition poétique appréhendée par les élèves grâce notamment aux œuvres de Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay et Victor Hugo, présentées dans cette séquence. À la répétition classique de l'alexandrin, Apollinaire oppose l'extrême souplesse du vers et des mots, capables désormais de rendre le thème visuel.

Le pont Mirabeau

2. L'eau qui coule est comparée au temps qui passe, et plus précisément à l'amour fugace : « L'amour s'en va comme cette eau courante » (v. 13). Cette image subit diverses variations, le dernier quatrain explicite l'analogie et fait figure de récapitulatif, en rapprochant le temps passé et les amours et en reprenant le vers initial, « Sous le pont Mirabeau coule la Seine » (v. 1 et 22).
On notera aussi l'image connexe du pont que forment les bras des amants, sous lequel passe « des éternels regards l'onde si lasse » (v. 10).

3. Les verbes qui expriment le mouvement sont : « couler » (v. 1 et 22), « venir » (v. 4, 5, 6, 13 et 14), « passer » (v. 9, 10, 19 et 20), « revenir » (v. 21). De manière générale, on affirmera que ces verbes sont liés aux éléments, physiques et spirituels, qui entourent le poète. Ainsi c'est le fleuve qui coule (v. 1), l'onde qui passe (v. 9) comme les jours et les semaines (v. 19) ; la nuit (v. 5) et la joie (v. 4) viennent, « les jours s'en vont » (v. 6) comme l'amour (v. 13-14).
Par opposition, le poète est placé sous le signe de l'immobilité, comme l'indique le verbe « demeurer » (v. 6), qui entre dans un jeu de rimes contradictoire avec « l'heure » (v. 5) qui passe. Le poète apparaît alors au lecteur comme une sorte de phare, seul élément stable dans un monde soumis au mouvement perpétuel et à la fuite du temps. L'impératif « restons » (v. 7), que le poète adresse à la femme aimée, n'en acquiert que plus de force : le poète appelle de ses vœux un amour durable (même s'il sait que les amours elles aussi ne reviennent pas).

4. Le poème est empli des échos de la Seine, premier mot à faire entendre le son « è » et terme d'autant plus important qu'il introduit la thématique de l'eau qui coule, et donc du temps qui passe. Ainsi entendra-t-on l'assonance « è » dans « souvienne » (v. 3), « venait » (v. 4), « peine » (v. 4), « vienne » (v. 5), « éternels » (v. 10), « est » (v. 15), « espérance » (v. 16), « semaines » (v. 19), « reviennent » (v. 21), qui engendre la voix musicale et triste du fugace, du mobile. Le mouvement du temps devient, grâce à l'assonance poétique, un phénomène obsédant qui lui aussi s'écoule tout au long du poème.

5. L'absence de ponctuation, plutôt qu'elle ne rend difficile la lecture du poème, offre à chaque lecteur la possibilité de s'approprier le texte et de le lire de plusieurs façons différentes, selon l'une des ponctuations potentielles qu'il choisira d'actualiser. Ainsi, dès le premier quatrain, des ambiguïtés se font jour : doit-on entendre, malgré le singulier du verbe « couler », que sous le pont Mirabeau passe non seulement la Seine mais aussi les amours du poète ? Et le « Faut-il qu'il m'en souvienne » (v. 3), doit-il être rattaché à ce passage de la Seine ou bien à la succession des peines et des joies ? Plutôt que de trancher, il faut préserver la plasticité du vers, qui ouvre plusieurs champs sémantiques sans avoir recours à la répétition.
On notera, dans le troisième quatrain, un jeu (plus qu'une véritable ambiguïté) entre la première proposition, « L'amour s'en va comme cette eau courante » (v. 13), et la deuxième, « L'amour s'en va / Comme la vie est lente » (v. 14-15). La répétition induit en effet de la part du lecteur une propension à lire la deuxième proposition comme une comparaison, à l'égal de la première. C'est en partie l'absence de ponctuation qui permet cette lecture « fautive ».

6. On a déjà noté la régularité des quatrains, tous composés d'un décasyllabe, d'un vers de quatre syllabes, d'un autre de six, puis enfin d'un autre décasyllabe. Malgré le thème de l'écoulement, ce qui frappe, ce sont les ruptures constantes

qu'introduisent les deuxièmes et troisièmes vers de chaque quatrain : ils viennent interrompre le cours serein du premier décasyllabe, essayant de le suspendre – comme le poète, face à l'écoulement du temps et à la fugacité des amours, tente de demeurer. On interprétera dès lors le retour du décasyllabe au quatrième vers comme une sorte d'aveu d'échec : le poète, bien qu'il demeure, ne peut arrêter le cours du temps, ce qui explique qu'au premier décasyllabe du poème et au dernier il fasse le même constat : « Sous le pont Mirabeau coule la Seine ».

7. Les distiques, véritable refrain du poème, permettent de donner la pleine mesure du combat mené par le poète contre la fuite du temps. En effet, il demeure, par la répétition même que lui permet la chanson poétique. Malgré la mélancolie qui se dégage du poème – mélancolie liée au constat de la fugacité des choses – il naît aussi un sentiment d'espérance, qu'Apollinaire a d'ailleurs gravée dans le texte, la qualifiant de « violente » (v. 16). C'est qu'elle taraude en effet, parce qu'elle ne peut opposer à l'écoulement linéaire des choses que le retour du même, et se dire dans l'expression poétique dont le cycle est l'une des figures cardinales. Aussi le poème est-il plus ambivalent qu'il n'y paraît, et charrie-t-il aussi bien la peine que la joie discrète : répéter (par le vers ou le souvenir), c'est détourner le fleuve du temps mais c'est aussi redire sans cesse ce qui fait mal.

Photographie

8. Les deux premiers vers de ce poème parlent de la femme aimée à qui ils s'adressent, « Ton sourire m'attire » (v. 1), alors que le poète en contemple la représentation photographique. Mais dès le troisième vers, c'est à la photographie elle-même que le poète parle : « Photographie tu es le champignon brun… » (v. 3). La femme présente sur la photo est alors évoquée à la troisième personne : « Qu'est sa beauté » (v. 5, 11 et 19).

9. a. Le vers qui est répété trois fois est « Qu'est sa beauté » (v. 5, 11 et 19) ; l'adjectif possessif fait référence à la femme aimée.
b. Les trois métaphores sont : « … le champignon brun / De la forêt » (v. 3-4) ; « … la fumée de l'ardeur » (v. 10) ; « … l'ombre / Du soleil » (v. 17-18). Elles expriment à chaque fois l'ambivalence du rapport entre la photographie et la femme : en effet, le champignon, comme la fumée et l'ombre peuvent être considérés comme des signes indubitables de la beauté de la femme, et nous apparaître donc comme des éléments positifs. D'un autre côté, ces signes sont évidemment incomplets par rapport à ce qu'ils signalent, et connotés négativement : le champignon brun semble peu à même de symboliser toute la richesse de la forêt, la fumée est l'élément le plus inconsistant du feu de l'ardeur et l'ombre est, bien entendu, la part sombre du soleil. On retrouve ainsi à travers ces signes incomplets le caractère même de la photographie, qui, si elle parvient à retranscrire l'image de l'être aimé, n'en n'offre qu'une représentation lacunaire. On comprendra aussi qu'Apollinaire, en choisissant des teintes ténébreuses (le brun et le noir), a inscrit dans le poème la couleur photographique de l'époque.

10. Les mots qui évoquent l'aspect matériel de la photographie sont, hormis les métaphores soulignées dans la question précédente : « les blancs » (v. 6), « des tons alanguis » (v. 14).

11. L'ardeur peut entrer dans les champs lexicaux de la chaleur, de la vie alors que l'ombre appartient à ceux de la nuit et de la mort. Sont ainsi opposés la vie bouillonnante de la femme réelle et l'artefact littéralement sans vie de la photographie.

12. Le poème fait preuve d'une grande irrégularité rythmique – et cela jusque sur le plan visuel – même si s'opposent les vers longs (alexandrins, vers de onze syllabes, etc.) et les vers brefs (trois ou quatre syllabes). L'irrégularité rythmique tend à rendre le poème légèrement claudicant. Le lecteur ne sait jamais sur quels pieds poétiques danser, et est ainsi plus à même de goûter la saveur des métaphores dont use Apollinaire et qui frappent, pour certaines, par leur bizarrerie (comme celle du « champignon brun » (v. 3), par exemple). Au-delà, c'est toute l'ambivalence des sentiments que paraît éprouver le poète envers l'art photographique qui est exprimée de cette manière.

13. Plusieurs hypothèses sont possibles. La seule certitude concerne la volonté d'Apollinaire de donner aussi bien à entendre qu'à voir son poème, comme en témoigne la recherche de différents types de retraits. Quant à ce qui se présente à nos yeux sur la page, on pourra l'interpréter comme la représentation parcellaire d'un P (pour « photographie »), d'un soufflet (la partie en accordéon qui sert à éloigner l'objectif de la plaque). La mise en valeur des deux alexandrins centraux pourrait aussi bien tenter de reproduire la position centrale de l'objectif photographique.

Étudier le 3e poème

Cœur, couronne et miroir

14. Les images du calligramme sont formées par des mots, découpés tour à tour en lettres ou en syllabes. Les caractères majuscules sont utilisés

par Apollinaire, certaines lettres paraissent en gras et on observe des variations des tailles de police.

15. a. À la première lecture, on ne sait pas toujours dans quel sens lire le poème, et l'on peut éprouver une certaine difficulté à reconstituer les mots et les phrases. Les caractères gras et les majuscules, dont la taille est supérieure à la majorité des autres, nous permettent de reconstituer le poème en ce qu'ils apparaissent comme des repères.
b. « Cœur » : Mon cœur pareil à une flamme renversée.
« Couronne » : Les rois qui meurent tour à tour renaissent au cœur des poètes.
« Miroir » : Dans ce miroir je suis enclos, vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets.

16. Le cœur et la flamme symbolisent l'amour (l'ardeur, grand mot de la poésie d'Apollinaire, comme le prouvent les poèmes réunis dans cette séquence). Si l'on renverse le cœur et qu'on lit le poème « à l'envers », on y verra en effet une flamme. Quel que soit le sens dans lequel on lit le poème, celui-ci exprime l'amour et l'ardeur qu'éprouve le poète.

17. Les poètes sont les dépositaires de la parole royale : il ne faut pas y entendre une quelconque apologie d'ordre politique, mais une défense et une illustration des pouvoirs poétiques. Les poètes, en effet, subliment la langue, et c'est en cela que le mot poétique est royal, c'est-à-dire noble – quand bien même, comme c'est le cas chez Apollinaire, les registres familier et courant sont utilisés. Comme un autre « prince des poètes », Mallarmé, Apollinaire semble penser que l'artiste donne « un sens plus pur aux mots de la tribu », parce qu'il les organise selon une sensibilité musicale qui transfigure la langue ordinaire. Enfin, il se rapproche d'un autre grand poète lyrique, Ronsard, lorsqu'il affirme la capacité du poème à immortaliser l'être qu'il chante.

18. Une nouvelle fois, le rapprochement avec Ronsard s'impose : le visage du poète, son reflet sont des éléments physiques et en cela soumis à l'écoulement du temps. Le nom au contraire vit par-delà l'être charnel, dans la gloire de la réussite artistique et dans l'éternité du chant.

Pour conclure

19. Parmi les éléments qui ont constitué l'œuvre d'Apollinaire en symbole de la modernité poétique, on notera :
– l'abandon de la ponctuation (qui rend le vers et donc le sens plus ambigus et plastiques) ;
– la recherche toujours plus poussée d'une adéquation entre forme et fond (le vers, par sa souplesse, devient de plus en plus à même de traduire rythmiquement les différents thèmes, et fait montre dans le calligramme d'un véritable pouvoir de représentation visuelle) ;
– l'articulation des *topoï* lyriques (amour, fuite du temps, gloire de la poésie…) avec des motifs plus prosaïques et contemporains (le pont Mirabeau, la photographie…) ;
– un certain goût pour la métaphore bizarre, pour l'image incongrue (le « champignon brun », par exemple).

Les femmes aimées p. 119-120

Étudier le 1er poème

Pour commencer

1. Cette question est l'occasion pour les élèves de parler de l'univers musical qu'ils apprécient et d'évoquer des lectures personnelles ou scolaires de poèmes.

Marie

2. Le poème, qui semble évoquer en son premier vers le lointain passé de Marie (« vous y dansiez petite fille »), s'attarde pourtant sur la séparation, comme le prouve le cinquième vers, « Quand donc reviendrez-vous Marie ».

3. La première rencontre a lieu lors d'un bal, comme l'indiquent les vers 6 et 7 : « Les masques sont silencieux / Et la musique est si lointaine ».

4. Un certain nombre de métaphores et de termes suggèrent la fuite du temps notamment par l'utilisation de verbes de mouvement : « Les brebis **s'en vont** dans la neige » (v. 11), « Des soldats **passent** » (v. 13) et « Sais-je où **s'en iront** tes cheveux » (v. 16 et 18). La fuite du temps est également marquée par le passage des saisons, de l'hiver symbolisé par la neige à l'automne avec la comparaison des mains de Marie à des « feuilles de l'automne » (v. 19). Au cycle des saisons répond par ailleurs les inconstances du cœur d'Apollinaire, « … ce cœur changeant / Changeant… » (v. 14-15).

5. Les élèves rapprocheront aisément cette dernière strophe avec le poème étudié précédemment, « Le pont Mirabeau » (p. 116 du manuel), grâce notamment à la mention de la Seine. De nouveau, à travers l'assonance qui relie « Seine » (v. 21), « est » (v. 23), « pareil » (v. 23), « peine » (v. 23), « semaine » (v. 25), c'est la voix obsédante de l'écoulement qui traverse le poème. Cependant, ce que le dernier vers fait entendre, c'est plutôt l'impatience du

poète : « Quand donc finira la semaine ». Apollinaire semble inverser le *topos* de la fuite du temps et considérer que, tel un fleuve qui n'en finit jamais de couler, le temps charrie trop lentement ses peines : certes il passe, mais pas assez pour emporter au loin les tourments du poète – et ainsi la peine « s'écoule et ne tarit pas » (l. 24).

Étudier le 2e poème

La jolie rousse

6. Apollinaire évoque l'été – « saison violente » (v. 1) – de sa vie, la période qui suit la jeunesse, « morte ainsi que le printemps » (v. 2), celle que le poète nomme « temps de la Raison ardente » (v. 3), et que l'on pourrait nommer âge adulte.

7. Apollinaire se joue des représentations de la *doxa*, pour laquelle la raison s'apparenterait davantage à une vieille femme aux cheveux blancs. On dira à tout le moins que la raison, comme la sagesse, se doit d'avoir le sang-froid : or, l'ardeur signifie le feu et la jeunesse. Apollinaire semble nous dire que l'adulte en lui sera aussi passionné que l'adolescent – sur le plan amoureux du moins, car après tout, chez lui, la raison reste une femme. Il a seulement gagné en maturité, en expérience.

8. Les différentes métaphores et comparaisons employées pour parler des cheveux sont : « ses cheveux sont d'or » (v. 10) ; « un bel éclair qui durerait » (v. 11) ; « ces flammes qui se pavanent » (v. 12). Elles insistent sur la couleur des cheveux et font de la rousseur le symbole de ce qui brille (« or »), illumine (« éclair »), brûle (« flammes »). Ainsi se justifie pleinement l'adjectif « ardente » qui fonde l'oxymore précédemment analysé.

Pour conclure

9. Dans le poème intitulé « Marie », Apollinaire exprime tour à tour sa nostalgie (« Quand donc reviendrez-vous Marie » (v. 5)), son bonheur mêlé de souffrance (« Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine / Et mon mal est délicieux » (v. 9-10)), ses incertitudes douloureuses (répétitions de « sais-je ») et enfin sa douleur face à la fuite du temps (« Le fleuve est pareil à ma peine / Il s'écoule et ne tarit pas » (v. 23-24)).
Apollinaire exprime également, dans « La jolie rousse », un sentiment de regret, en ce qu'il a perdu sa jeunesse qui « est morte ainsi que le printemps » (v. 2). Mais l'expression du regret est atténuée, sinon tout à fait réduite au silence, par l'espérance placée en la raison, qui a la « forme noble et douce [...] d'une adorable rousse » (v. 5-9).

Activités

3. Orthographe 1. des timbres-poste – **2.** des arcs-en-ciel – **3.** des choux-fleurs – **4.** des chemises de nuit – **5.** des abat-jour – **6.** des tête-à-tête – **7.** des boutons d'or – **8.** des eaux-de-vie – **9.** des porte-bonheur – **10.** des tire-bouchons – **11.** des sous-vêtements – **12.** des faux plis – **13.** des cordons-bleus.

Des mots d'amour sur des images de guerre p. 121-123

Étudier les poèmes

Pour commencer

1. Le premier poème a été écrit le 30 janvier 1915, le second le 6 avril de la même année. C'est bien entendu l'époque de la Première Guerre mondiale, qui voit s'affronter les forces de l'Entente (France, Angleterre et Italie notamment) et les Empires centraux et alliés dont l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et l'Empire ottoman. On rappellera que 1915 est une année charnière dans la mesure où gouvernements et soldats se rendent compte que, contrairement aux prévisions, la guerre durera : les stratégies militaires changent, et il s'agit pour les états-majors de conserver à tout prix les positions acquises. Ainsi commence-t-on la guerre des tranchées, dont le poids est supporté par les fameux « poilus ».

La présence de la guerre

2. Deux éléments nous indiquent clairement le fait que ces deux poèmes soient des lettres : d'une part, locuteur et destinataire sont inscrits dans le texte (notamment par les pronoms « je » et « tu ») ; d'autre part, ces textes sont contextualisés par la date et le lieu de l'écriture (30 janvier 1915 à Nîmes pour le premier ; 6 avril 1915 à Mourmelon-le-Grand pour le second).

3. Champ lexical de la guerre dans « Si je mourais là-bas... » : « mourais » (v. 1), « front » (v. 1), « armée » (v. 1), « obus » (v. 4), « Baratier » (v. 10).
Champ lexical de la guerre dans « Ma Lou je coucherai ce soir... » : « tranchées » (v. 1), « canons » (v. 2), « marmites » (v. 5), « soldats » (v. 6), « batterie » (v. 9), « infanterie » (v. 10), « obus » (v. 11), « mort » (v. 12), « premières lignes » (v. 13), « la générale » (v. 20).
C'est dans le deuxième poème que les mots relatifs à la guerre sont les plus nombreux, sans doute parce que c'est à cette époque qu'Apollinaire rejoint le front (Mourmelon-le-Grand se situe dans la Marne).

4. Apollinaire ne dénonce pas la guerre, il apparaît donc comme peu engagé. Il se dégage en effet de ces deux poèmes une sorte d'enthousiasme, d'ivresse, à l'idée d'investir le champ de bataille. Ainsi notera-t-on les expansions mélioratives du nom « obus », décrit comme « éclatant » (v. 4) et « bel » (v. 5) dans le premier poème, « plein de fidélité » (v. 23) dans le second. Il se trouve par ailleurs dans « Ma Lou je coucherai ce soir… » un aveu qui empêche le lecteur de lire dans les poèmes d'Apollinaire une dénonciation sévère de la guerre : « Je suis arrivé gai comme j'étais parti » (v. 8). C'est sans doute que l'œuvre d'Apollinaire superpose au champ de bataille le corps célébré de la femme aimée : ainsi l'ardeur l'emporte-t-elle sur le désespoir et l'amour sur la mort.

Des poèmes d'amour

5. La première image de Lou est celle d'une femme engagée dans le destin d'Apollinaire puisque, selon le poète, elle pleurerait à l'annonce de sa mort (poème 1, v. 1-2). Cependant, cet engagement serait de courte durée et au deuil succèderait l'oubli comme l'évoque Apollinaire dans le premier poème : « et puis mon souvenir s'éteindrait… » (v. 2), « souvenir oublié » (v. 11), le « souvenir qu'on oublie » (v. 21) accompagné de la tendre supplique « souviens-t'en quelquefois aux instants de folie » (v. 22).
Apollinaire s'attarde cependant davantage sur l'image proprement physique de Lou, que le poète prend plaisir à décrire : « le bout [des] jolies seins roses » (v. 12), « [la] bouche et [les] cheveux sanglants » (v. 13) sont célébrés dans le premier poème. Dans le second, Apollinaire chante les « bras comme les cols de cygnes » (v. 14), les « seins d'une déesse dignes » (v. 15), les « yeux / Où danse tout un chœur d'angelots gracieux » (v. 16-17), en somme la « grande beauté » (v. 22) de Lou – qui répond à « la plus jolie » (v. 25) du premier poème.

6. Les conséquences de sa mort, telles qu'Apollinaire les imagine, sont décrites dans le premier poème. Sa mort serait d'abord un événement triste : « Tu pleurerais » (v. 2). Puis le souvenir d'Apollinaire « s'éteindrait » (v. 3), explosant comme un obus ; alors seulement, en retombées sanglantes, le poète couvrirait le monde entier – comme l'indique la deuxième strophe dans un accès de lyrisme aux accents cosmiques (de nombreuses hyperboles sont utilisées). Devenu sang, « Souvenir oublié vivant dans toutes choses » (v. 11), à l'insu même de Lou, il deviendrait partie de son amante, serait le sang – ou plutôt sa couleur, le rouge – et apparaîtrait dans les divers endroits du corps que nous avons détaillés dans la question précédente. La mort du poète serait aussi une bénédiction pour le monde, dans un sens quasi religieux, puisqu'« un amour inouï descendrait sur le monde » (v. 19). Le poète se rapproche ici de la figure christique, dont la mort et la résurrection transfigurent le monde – notons cependant qu'Apollinaire, plutôt qu'au perfectionnement moral, dédie sa mort à l'amélioration physique, que l'on pense au corps de Lou ou aux éléments naturels (soleil, fleur, onde) évoqués dans la quatrième strophe.

7. Le conditionnel présent domine ce passage mais dans la dernière strophe, plusieurs changements sont remarquables. L'imparfait de la proposition subordonnée de condition est remplacé par le présent : « si je mourais » (v. 1) devient « si je meurs » (v. 21), ce qui rend l'hypothèse plus probable. Au conditionnel du type « tu pleurerais » (v. 2) ou « je rougirais » (v. 12 et 13) succèdent l'impératif, « Souviens-t'en » (v. 22) et « sois » (v. 25) et le présent de l'indicatif « mon sang c'est la fontaine… » (v. 24). Le délire quasi cosmique des premières strophes devient finalement probable : la mort reste hypothétique, mais elle a gagné en force depuis le commencement du poème.

Les choix poétiques

8. L'isolement met en relief le vers : ainsi les propos du poète sont-ils à lire à la lumière de ce vers, qui explicite la source du délire cosmique. Lou est l'« unique amour » (v. 26), la Muse du poète, et sa « grande folie » (v. 26), c'est-à-dire l'être où s'enracine le verbe délirant d'Apollinaire.
Les trois derniers vers forment un poème acrostiche, dont les premières lettres laissent apparaître le nom de la femme célébrée, LOU. Le poème semble mimer une lente et irrésistible descente, comme si le destin de sang (comme étiré par les échos à la rime que fournissent « descend » et « pressent », ainsi que par la répétition de l'adjectif « long »), s'abattait à mesure que le poème s'écrivait : ainsi s'explique sans doute le positionnement vertical des lettres qui composent le nom de Lou.

9. Apollinaire a choisi l'alexandrin pour composer ces deux poèmes, dont les rimes, pour ce qui concerne le second poème, sont régulières et obéissent toujours à un schéma de rimes suivies. Pour le premier poème, quoique le schéma soit plus complexe, la composition reste respectueuse des règles de versification : strophe 1 composée de rimes suivies et rimes croisées ; strophes 2, 4 et 5, les rimes sont embrassées ; strophe 3, les rimes sont croisées.
Le respect des règles de versification, ainsi que l'emploi du mètre canonique de l'alexandrin,

permet à Apollinaire de nicher la modernité de son propos (évidente notamment dans les métaphores hyperboliques et les images saisissantes) dans une forme paradoxalement traditionnelle, créant ainsi une sorte de déchirement qui renforce et illustre son propos poétique. De même, Apollinaire se place consciemment dans la grande tradition du poème amoureux, de l'ode à la femme, mais la dynamite de l'intérieur par l'audace de ses analogies. Ainsi apparaît-il vraiment comme cet « obus » qui éclate et se répand sur le monde. De même que Lou ne s'apercevra pas que le rouge de ses lèvres est le sang de son amant, le lecteur pourrait ne pas prendre conscience de la déflagration poétique enclose à l'intérieur de la forme classique du poème d'Apollinaire.
On notera que l'alliance du mètre classique et des images originales, voire incongrues, sera travaillée plus tard par les grands surréalistes, Aragon et Eluard notamment, dans leurs poèmes amoureux.

10. a. Le mot « éclaté » (v. 24) correspond à l'« obus » du vers précédent.
b. Dans le poème « Si je mourais là-bas… » : « éclatant » (v. 4), « éclaté » (v. 6), « éclatante » (v. 23).
Dans le poème « Ma Lou je coucherai ce soir… » : « éclatent » (v. 5) et « éclaté » (v. 24).
Dans ces mots, on retrouve les sonorités « cla » et « té » / « tant ».
Voici quelques mots qui se rapprochent, tant au niveau du sens que sur le plan sonore, de l'éclat : « giclement » (poème 1, v. 16) ; « clarté » (poème 1, v. 17) ; « écarté » (poème 1, v. 20). On pourrait allonger la liste à des termes comme « cathédrale » (poème 2, v. 19) ou « générale » (poème 2, v. 20).
Ce qu'il importe de voir, c'est l'importance prise dans ces poèmes par l'image de l'éclatement, qui porte en elle à la fois l'éclat de l'amour (celle de l'ardeur du poète, de la beauté de Lou) et celui de la guerre (les déflagrations des obus). Cela permet ainsi de comprendre la saisissante superposition opérée par Apollinaire entre l'amour et la guerre, analogie qui confine à la fusion dans l'éclaboussure de sang (aussi propre à l'amour qu'à la guerre).

Pour conclure

11. Dans ces deux poèmes, Apollinaire exprime des sentiments amoureux. Il faut noter que ces poèmes de guerre ne ressemblent pas à ceux que les élèves ont pu découvrir dans la séquence sur la poésie engagée : nous n'y trouvons pas en effet une véritable dénonciation de la guerre. Apollinaire semble l'accepter comme un fait, et la transformer en une image particulièrement saisissante – à l'instar de son enthousiasme lyrique – des déflagrations de l'amour que provoque en lui l'image de Lou. Il s'opère dans ces poèmes comme une fusion de l'amour et de la guerre. Mais Apollinaire n'y exploite la rhétorique traditionnelle de la séduction considérée comme un siège et de la femme présentée comme une citadelle à prendre. Il s'oriente plutôt vers une analogie physique, où le chaos du combat mime le grand chamboulement de l'étreinte amoureuse, où c'est la même ardeur, couleur de sang, qui anime l'amant et le soldat. Ainsi la guerre n'est-elle pas sujet politique, mais objet érotique – symbolisé par l'obsession morphique de l'obus. C'est en cela que ces poèmes peuvent nous toucher : il s'en dégage une sorte d'enthousiasme irrésistible que la plupart des œuvres de guerre – et notamment des œuvres engagées – n'atteignent pas, dans la mesure où elles tendent à une dénonciation claire et précise d'un phénomène qu'elles mettent à distance, tandis qu'Apollinaire absorbe la guerre en son poème et en fait le réservoir presque idéal d'hyperboles amoureuses.

Bibliographie

DEBON Claude, *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire : actes du XIXe colloque de Stavelot, septembre 2005*, Vanves, Éditions Calliopées, 2006.
DÉCAUDIN Michel, *Le dossier d'Alcools*, Genève, Éditions Droz, 1996.
GROJNOWSKI Daniel (éd.), *Et moi aussi je suis peintre*, Éditions Le temps qu'il fait, 2006.
MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Éditions J. Corti, collection « En lisant, en écrivant », 2000.

Lire une peinture p. 124-125

ÉTUDIER LE TABLEAU

Pour commencer

1. On laissera d'autant plus les élèves observer attentivement cette reproduction et livrer leurs commentaires personnels que l'œuvre de Giorgio De Chirico est assez surprenante au premier abord.

Objets et figures

2. Le tableau est composé des éléments suivants :
– au premier plan, un buste en plâtre portant des lunettes noires et placé devant une sorte de moule culinaire vertical où figurent un poisson et un coquillage ;

– à l'arrière-plan, une silhouette noire de profil, sur fond vert, portant des lignes blanches circulaires ;
– entre ces deux plans, des lignes géométriques rappelant celles d'un cube et séparant des aplats de couleur (brun, vert, noir, sienne en bas à droite). Ces éléments séparés sont plutôt ordinaires et renvoient à des objets ou des images de la vie quotidienne.

3. On peut décrire simplement ce tableau en reprenant les objets qui le constituent (voir question 2). La difficulté peut provenir de leur agencement, la perspective étant brouillée, faussée par les lignes et les effets d'ombre projetée.

4. Les objets et figures du tableau n'ont, *a priori*, rien en commun : buste en plâtre, lunettes noires, moule avec poisson et coquillage, silhouette noire, lignes droites… Leur juxtaposition crée un effet de surprise et déroute l'observateur qui cherche un sens au tableau.

5. D'après ce tableau, on peut définir la peinture de Giorgio De Chirico comme étrange, incongrue et déroutante dans la mesure où elle rompt avec les courants picturaux précédents (nous avons affaire au « premier De Chirico », réalisé avant les années 1920), et donc avec les repères habituels construits depuis la Renaissance.

Un tableau qui s'éclaire

6. Le titre du tableau renvoie à la notion de « prémonition » (intuition qu'un événement va se produire). La photo d'Apollinaire le montre en uniforme, la tête bandée. Nous sommes en 1916, on peut donc supposer qu'il a été blessé à la guerre. En comparant la photographie aux deux personnages représentés sur le tableau, on peut hésiter entre le buste en plâtre et la silhouette noire. Si l'on retient comme élément significatif le bandeau, on peut, dans ce cas, le comparer au cercle blanc peint sur la tempe de la silhouette noire et en déduire que cette silhouette est celle d'Apollinaire.

7. La civilisation antique évoquée avec le buste situé au premier plan est celle de la Grèce ou de Rome. De Chirico né en Grèce mais d'origine italienne, les deux hypothèses restent valables.

8. Orphée est un personnage de la mythologie grecque. Poète et musicien, fils de la muse Calliope, il charmait les bêtes sauvages et les gardiens des Enfers où il était descendu pour chercher sa femme Eurydice. Il parvint à obtenir le droit de la ramener dans le monde des vivants mais ne devait pas la regarder avant qu'elle l'eût atteint. Oubliant de respecter cette condition, il perdit Eurydice pour toujours.

9. La statue porte des lunettes totalement noires qui rendent ses yeux invisibles. Cet objet peut symboliser la cécité.

10. La tradition grecque présente le poète Homère (nous devrions plutôt dire les poètes confondus sous le nom d'Homère) comme étant aveugle.

Un tableau qui s'explique

11. a. Cette question renvoie à la question 6. À la suite d'un éclat d'obus reçu à la tempe droite en mars 1916, Apollinaire fut trépané (sa boîte crânienne fut ouverte à l'aide d'un trépan). On peut supposer que le cercle blanc sur la tempe de la silhouette noire correspond à l'endroit où Apollinaire a reçu un éclat d'obus.
b. Au moins deux versions circulent concernant le titre de ce tableau. La première indique qu'Apollinaire l'aurait aperçu dans l'atelier de son ami De Chirico et, trouvant une ressemblance entre le profil noir et le sien, aurait demandé au peintre de le lui offrir. La seconde affirme que le tableau aurait été conçu, dès le départ, comme le portrait d'Apollinaire. Il devait illustrer la couverture du recueil de calligrammes intitulé *Et moi aussi je suis peintre* que le poète devait publier en 1914. Après son opération, Apollinaire se serait persuadé de l'aspect « prémonitoire » du tableau concernant sa blessure et lui aurait attribué ce titre. Les surréalistes et leurs précurseurs accordant une grande importance à l'inconscient, aux rêves, à l'imaginaire, aux phénomènes « paranormaux », il n'est pas incongru de croire à cette dernière version.

12. Le sens que l'on peut donner à la présence du buste aveugle est celui de la caractéristique essentielle du poète selon les Grecs et les surréalistes, à savoir celle d'un visionnaire dépassant le réel, le visible, pour déceler l'autre côté du miroir tel Lewis Carroll. Le poète n'a pas besoin de ses yeux pour voir, son imaginaire lui suffit. Ce buste est, à lui seul, un manifeste surréaliste placé au premier plan du tableau.

Pour conclure

13. Toutes ces citations peuvent être associées à ce tableau. Il est bien question d'énigme puisque, d'emblée, l'observateur est décontenancé et intrigué par l'apparent manque de signification de ce *Portrait prémonitoire,* pour ensuite, se demander quel sens caché il contient. « Ni raison, ni logique », « limites explosées » correspondent également à ces éléments juxtaposés sans lien apparent les uns avec les autres. « Mystère », évidemment, car les interrogations posées à la lecture de cette image sont nombreuses. Finalement, chacun pourra choisir « sa » citation.

14. Les élèves confronteront leurs premiers commentaires (question 1) à ceux qu'ils proposeront à l'issue du travail mené. Ils mesureront l'écart ou la proximité entre les deux et prendront en compte les connaissances qu'ils ont acquises au cours de leur réflexion et de leurs recherches personnelles sur cette œuvre difficile.

Bibliographie

Campa Laurence & Décaudin Michel, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, Paris, Éditions Textuel, collection « Passion », 2004.
De Chirico Giorgio, *L'Art métaphysique*, Paris, Éditions L'Échoppe, 1994.
De Chirico Giorgio, *Petit Traité de technique de peinture*, Paris, Éditions Somogy, 2001.
Grandin Aurélia, *Le Apollinaire*, Paris, Éditions Mango, 2002.
Guedron Martial, *Giorgio De Chirico 1888-1978 : la peinture métaphysique*, Paris, Éditions Kimé, collection « Champ contemporain », 1998.
Rispail Jean-Luc, *Les Surréalistes, une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Découvertes Gallimard », 1991.

Sitographie

- Site officiel de Guillaume Apollinaire, hébergé par l'université de Western Illinois : http://www.wiu.edu/apollinaire/
- Site Les galeries des poètes, proposant une page sur Guillaume Apollinaire : http://clpav.fr/poemes-audio/apollinaire.htm

Page du site fbls.net proposant une biographie de Guillaume Apollinaire : http://www.fbls.net/bibliographieguillaumeapollinaire.htm

- Site Insecula.com, présentant une biographie et des œuvres de Giorgio De Chirico : http://www.insecula.com/contact/A009059.html
- Site du magazine Fluctuat.net proposant une biographie de Giorgio de Chirico : http://arts.fluctuat.net/giorgio-de-chirico.html

Atelier d'expression : Autour de la poésie p. 126-127

1. Figure de style

a. La comparaison de Lamartine est : « L'âme triste est pareille au doux ciel de la nuit ». C'est donc le sentiment de tristesse qui est mis en évidence.
b. Le but n'est pas de créer un long poème, juste un quatrain, qui permettra de vérifier que les élèves sont capables de respecter une consigne et de mettre en valeur une comparaison sur quatre vers.

2. Figure de style

a. La métaphore est : « … la mer qui se brise, là-bas, d'un flot d'argent brode les noirs îlots. ». La nature semble créer un paysage charmant pour les yeux de la sultane qui la regarde par la fenêtre.
b. Les élèves devront veiller à respecter le ton du poème et ses caractéristiques : personnifications, métaphore, rythme et rimes. Il faudra leur conseiller de chercher les figures de style avant de passer à l'écriture.

3. Sonorités

a. On peut repérer la multiplication des sonorités liquides [l] et [r], du son [k], ainsi que du son [e].
b. Ces allitérations et assonances insistent sur le bruit de la pluie qui coule, et qui est à mettre en parallèle avec la douleur qui étreint le narrateur.
c. Il s'agit de reprendre le même principe que Verlaine : essayer de reproduire, par les sonorités, les éléments qui se déchaînent. Il pourra être utile de faire une liste commune au tableau afin que les élèves possèdent suffisamment d'éléments pour créer un texte riche.
Dans cet exercice, la forme du poème est laissée libre afin que les élèves se concentrent sur les allitérations et les assonances, ainsi que le sens de leur texte.

4. Oral

Encore une fois, le but de l'exercice est de montrer aux élèves que dans un poème, plus encore que dans d'autres genres de textes, la façon dont les mots sont choisis, dont les sonorités sont associées a de l'importance et peut être créatrice de sens.

5. Rythme et sonorités

a. Victor Hugo multiplie les sons [k] et les voyelles nasalisées, créant ainsi un rythme dur et pesant qui insiste sur la violence de cette mer qui engloutit les rêves et les vies de si nombreux marins.
b. Les élèves pourront travailler chacun de leur côté ou avec leur voisin. Puis, on mettra en commun leurs recherches au tableau. Ainsi, la classe aura un réservoir de mots et expressions pour l'écriture de leur poème.

6. Oral

Cette fois, aux sonorités est ajouté le rythme.
Les élèves pourront s'exercer par deux, afin de mesurer l'accélération de leur lecture (il ne faut pas partir trop vite, sous peine de ne pouvoir accélérer jusqu'au bout) et de vérifier l'effet de leur insistance sur certaines sonorités.

7. Écriture

a. Ce tableau représente une scène nocturne de la vie urbaine. On le voit au fait que la rue est sombre et déserte, que le café est éclairé et que ses lumières illuminent le trottoir.
b. Les personnages sont dans le café. Le serveur est derrière son comptoir et semble manipuler des objets hors de notre vue. Un homme au complet bleu et chapeau et une femme à la robe rouge (un couple peut-être) sont accoudés au comptoir, une tasse placée devant chacun d'eux. Un homme au complet gris et chapeau, de dos, est lui aussi devant le comptoir, une tasse est visible à sa droite.
c. On a l'impression d'être en fin de nuit, dans un café qui va bientôt fermer, avec quelques personnes qui sortent de soirée ou n'arrivent pas à dormir. Les personnages semblent seuls au monde, plongés dans le silence. C'est la rue déserte, la solitude relative des personnages enfermés dans ce café qui amènent à ces conclusions.
d. Les élèves pourront utiliser les réponses aux questions précédentes pour nourrir leurs impressions. Après avoir fait une liste au brouillon de tout ce que ce tableau éveille en eux, ils devront organiser ces éléments, puis passer à l'écriture du poème.

8. Oral

a. Il est évident que chaque poème possède approximativement la forme de l'objet qu'il décrit. Néanmoins, pour le calligramme intitulé « Couronne », la représentation de cet objet par la mise en page du poème, est un peu moins explicite puisque le texte fait référence aux rois, dont le statut est symbolisé par cet objet.
b. Les élèves devront, au moyen de cet exercice, s'apercevoir qu'un poème peut vivre mieux encore s'il n'est pas seulement lu silencieusement. La lecture à voix haute, quand elle est pensée, apporte un sens supplémentaire, une interprétation qui sera peut-être différente d'un groupe d'élèves à un autre.

9. Écriture

Il sera bon d'avoir étudié auparavant un calligramme (comme celui d'Apollinaire « Cœur, couronne et miroir » proposé à la page 118 du manuel), afin de connaître les caractéristiques de ce genre de poème.
On insistera sur le fait qu'il est inutile et même gênant en cas de travail en temps limité, de faire le dessin d'un objet trop complexe. Une gomme schématisée sera plus facile à réaliser et permettra à l'élève de consacrer plus de temps à l'écriture d'un texte pertinent qu'une locomotive à vapeur avec tous ses rivets.

10. Figure de style

On insistera avant l'écriture du quintil sur l'intérêt de cette figure de style, qui rythme un poème de façon presque hypnotique et insiste sur un élément considéré comme capital par le poète. Les élèves devront pouvoir justifier le choix de leur anaphore.

11. Orthographe

a. Baudelaire utilise, dans ce quatrain, trois paronomases : « peintre » / « peindre » ; « moqueur » / « mon cœur » ; « ténèbres / funèbres ». La première fait le rapprochement entre le peintre et son activité, mettant ainsi en avant sa condamnation. La deuxième insiste sur le côté tragique et dérisoire de cette scène alors que la dernière met l'accent sur le caractère lugubre, sinistre de la situation.
b. On pourra aider les élèves en les faisant travailler par groupes, puis en reprenant en classe entière les paronomases qu'ils auront ainsi trouvées. Ensuite, chacun pourra produire son poème séparément.

12. Orthographe

a. Ces groupes de mots se prononcent de la même manière, mais se différencient par leur orthographe.
b. Cet exercice permet de sensibiliser les élèves à l'intérêt de l'orthographe qu'ils ont tendance à nier.

Cap sur le brevet : « Le dormeur du Val » p. 128-129

Questions

La forme du poème

1. Ce poème est composé de deux quatrains et deux tercets. Il s'agit donc d'un sonnet.

2. Les vers comportent douze syllabes, ce sont donc des alexandrins.

3. Le schéma de rimes est le suivant : abab / cdcd / eef / ggf. Les rimes des deux quatrains sont donc croisées. Les deux tercets se composent d'un distique de rimes plates (ou suivies) et d'un quatrain de rimes embrassées.

Un paysage champêtre

4. Les différents éléments du paysage sont : « un trou de verdure » (v. 1), « une rivière » (v. 1), les « herbes » (v. 2), le « soleil » (v. 3), la « montagne » (v. 3), « un petit val » (v. 4), « le frais cresson bleu » (v. 6), « la nue » (v. 7), « les glaïeuls » (v. 9).

5. La rivière est personnifiée, car elle « chante » (v. 1) et accroche des haillons d'argent aux herbes, ce qui personnifie également celles-ci, par la mention du vieil habit. La montagne est personnifiée par l'adjectif qualificatif « fière » (v. 3). Enfin, l'adresse à la nature, au vers 11, sert à la personnifier elle aussi : « Nature, berce-le chaudement… »

6. L'argent de l'eau, la lumière du soleil, le cresson bleu, l'herbe verte donnent couleur et lumière au paysage.

7. « D'argent » (v. 3) et « luit » (v. 4) sont en début de vers : il s'agit d'un procédé de rejet, qui met en valeur ces deux touches de couleur. Cependant, « haillons » (v. 2) et « fière » (v. 3), qui précèdent le rejet, sont aussi mis en valeur, puisqu'ils se retrouvent à la rime. Si « fière » et « luit » vont dans le même sens d'une peinture flamboyante et superbe de la nature (« superbe » peut s'entendre ici dans son sens moral, comme l'indique l'adjectif « fière », ce qui annonce la position de la nature par rapport au pauvre soldat). Dans la séparation brutale entre « haillons » et « D'argent », qui redouble l'oxymore sémantique, se profile déjà le drame vers lequel tend tout le poème.

Le personnage

8. Nous savons du soldat qu'il est « jeune » (v. 5), qu'il dort « la bouche ouverte » (v. 5), qu'« il est étendu dans l'herbe » (v. 7), « pâle dans son lit vert » (v. 8). Cette pâleur trouve un écho dans la comparaison avec un « enfant malade » (v. 10). La dernière notation physique du personnage, au dernier vers, renverse totalement le poème : « Il a deux trous rouges au côté droit. » (v. 14).

9. « Un soldat jeune » (v. 5) est le sujet de « dort » (v. 7). En suspendant la formulation du verbe, Rimbaud crée une sorte de tension. Le lecteur a le temps de se forger une image à partir de ses représentations d'un soldat dont la principale caractéristique est la jeunesse. D'une certaine manière, Rimbaud oblige le lecteur à imaginer la scène, afin de mieux le surprendre : « dort », placé en tête du verbe, comme rejeté, dessine une certaine pesanteur dans le cadre idyllique décrit dans le premier quatrain, pesanteur que les répétitions du verbe n'allègent certainement pas. La surprise qu'éprouve à cet instant le lecteur n'est qu'un avant-goût de la surprise finale : mais le lecteur sera-t-il vraiment surpris ? L'insistance avec laquelle Rimbaud répète le verbe « dormir » n'a rien de rassurant, si on lui adjoint notamment les notations de pâleur et de maladie.

10. « Malade » est l'adjectif qui oppose la gaieté du paysage au sourire du personnage. Allié aux répétitions du verbe « dormir », le qualificatif laisse imaginer que plane sur le soldat un funeste destin.

Une découverte progressive

11. Le poème de Rimbaud invite nécessairement à une seconde lecture, lors de laquelle des éléments qui paraissaient anodins, voire positifs, deviennent menaçants : le premier exemple, et sans doute le plus frappant, se trouve dès le premier vers, et concerne le « trou de verdure », qui annonce déjà les « deux trous rouges » du vers final. La bouche ouverte du soldat en train de dormir est elle aussi inquiétante, d'autant plus qu'elle est associée, quelques vers plus loin, à la qualification du visage « pâle » (v. 8) et du sourire « malade » (v. 10). La mention du froid, au vers 11, confirme les mauvais présages, dans la mesure où la froideur, associée à la pâleur, caractérise l'homme en mauvaise santé, sinon son cadavre – dépouille dont la rigidité semble confirmée par le vers suivant, « Les parfums ne font pas frissonner sa narine » (v. 12).

12. À la première lecture, le dernier vers suscite l'étonnement, d'autant que Rimbaud a pris soin de le commencer par un adjectif rassurant, « tranquille ». En ce sens, ce dernier vers a une fonction classique dans un sonnet : il contient une chute, laquelle conduit le lecteur à relire le poème. Or, après cette nouvelle lecture, le dernier vers n'étonne plus, mais apparaît au contraire comme l'apothéose tragique d'une description parsemée de signes funestes.

13. Rimbaud critique de manière saisissante la logique du monde des adultes dont les guerres fauchent la jeunesse : le soldat eût pu être cet adolescent qui dort sur l'herbe, au cœur de la plus belle des natures, mais l'adolescent est un soldat qu'on a envoyé se battre et qui n'a trouvé dans la nature indifférente qu'un cercueil trop ironiquement beau. L'opposition systématique entre la nature auguste, la jeunesse du soldat et la mort de ce dernier permet donc à Rimbaud de critiquer la guerre en faisant l'économie de l'argumentation et de la rhétorique de l'engagement.

Réécriture

Les pieds dans les glaïeuls, **ils dorment**. Souriant [comme
Souriraient des enfants malades, ils font un [somme :
Nature, **berce-les** chaudement : **ils ont** froid.

Dictée

Difficultés : conditionnel/futur de l'indicatif ; accord des participes passés avec « avoir » ; conjugaison de l'impératif ; pronom démonstratif « ceux ».

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde ; et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !

Charles Baudelaire, « À une heure du matin », *Petits poèmes en prose*

Rédaction

Le sujet suppose chez l'élève la maîtrise de la technique argumentative – choix d'arguments pertinents, articulation logique des arguments et des exemples qui les illustrent – ainsi que celle de la forme épistolaire (formule d'appel, date et lieu d'écriture, etc.). Pour l'apprentissage de cette dernière, on renverra l'élève à la page 412 du manuel. Les liens logiques, qui servent à l'enchaînement des arguments, seront revus grâce à la page 419. On se reportera enfin à la page 194 pour faire le point sur l'argumentation.

Lecture personnelle : *Les Cent plus beaux poèmes de la langue française* p. 131

Le recueil

Entrer dans le recueil

● Le mot « anthologie » est formé de deux mots grecs « anthos », fleur, et « logia », théorie. Il signifie collection de fleurs mais aussi de façon beaucoup plus courante, recueil de morceaux en prose ou en vers.

● L'auteur a choisi de présenter les poèmes en tenant compte des dates de vie et de mort de leurs auteurs et en suivant l'ordre chronologique.

● Pour répondre à cette troisième question, les élèves peuvent se reporter aux pages 217-218. Le premier poète choisi, Rutebeuf, a vécu au XIIIe siècle, de 1225 à 1285. Le dernier, Boris Vian appartient au XXe siècle, puisqu'il a vécu de 1920 à 1959. Tous deux sont séparés par sept siècles.

Se repérer

● Les élèves peuvent répondre aux deux premières questions de cette partie de façon personnelle, par écrit dans un premier temps. Ce travail peut se poursuivre par un échange dans la classe et par des lectures à voix haute.

● Le travail de classement par thèmes peut être proposé en groupes à partir de choix communs de poèmes.

Mieux connaître les poètes et leur œuvre

● Le poète dont le plus grand nombre d'œuvre est présenté est Victor Hugo avec 8 titres. Suivent avec 7 titres, Verlaine et Baudelaire puis Rimbaud avec 6 titres. Apollinaire, Musset, Lamartine, La Fontaine et Corneille avec 4 titres. Racine, Nerval, Florian, Fort avec 3 poèmes. Rutebeuf, Villon, Marot, Ronsard, Voltaire, Gautier, Mallarmé, Hérédia, Rostand, Eluard, Aragon n'ont droit qu'à 2 poèmes et les autres poètes à une seule œuvre.

Le titre de l'anthologie, *Les Cent plus beaux poèmes de la langue française*, indique que l'auteur a fait un choix parmi tous les poèmes « de la langue française ». Ce choix dépend de sa propre sensibilité, de ses goûts personnels : les poètes les plus représentés sont sans doute ceux que Jean Orizet connaît bien et apprécie particulièrement. Ce choix est aussi lié à la célébrité plus ou moins grande des poètes de langue française : ceux dont le nombre d'œuvres est le plus important sont aussi les plus fréquemment connus (on peut amener les élèves à comparer ces listes avec leurs réponses à la deuxième partie du questionnaire). La lecture de la quatrième de couverture donne des indications sur ce qui a conduit l'auteur à faire ces choix.

On peut également signaler aux élèves que tous les poètes connus ne sont pas présents dans cette anthologie et citer notamment : Césaire, Senghor, Roubaud, Cendrars, Prévert, Réda…

Prolonger sa lecture

● Les prolongements devraient conduire les élèves à se construire un dossier « poésie » à partir du choix d'un poème, suivi d'une recherche sur son auteur et sur son œuvre. Ce peut être le début d'une anthologie poétique personnelle qui conduira les élèves à lire de la poésie et à enrichir leur culture de façon active.

Séquence 5

Écrire la Seconde Guerre mondiale

↪ *Travailler en interdisciplinarité*
↪ *Étudier des témoignages, des images et des récits*

La Seconde Guerre mondiale demeure l'un des événements majeurs du siècle dernier. Par son ampleur à la fois géographique et historique, par les divers traumatismes dont elle fut la cause – aux premiers rangs desquels l'idéologie fasciste et la barbarie nazie – elle intéresse aussi bien la morale que l'histoire, la littérature que le cinéma, la politique que la philosophie. Aussi constitue-t-elle un défi pour l'interdisciplinarité. L'un des enjeux cardinaux de cette séquence réside bien dans la prise de conscience progressive par les élèves de la nécessité d'une réflexion et d'un savoir qui doivent s'affranchir des matières proprement scolaires, et s'abreuver plus librement aux diverses sources de la connaissance, afin de contribuer à la formation du citoyen éclairé.
Aussi trouvera-t-on dans cette séquence des documents historiques et administratifs, des témoignages par lesquels l'élève pourra comprendre ce que fut, pour les hommes qui connurent cette période sombre de l'histoire, le déchirement idéologique, l'atermoiement patriotique, l'expérience de l'horreur absolue. De même, la richesse iconographique développée par cette séquence permettra non seulement d'approfondir les compétences des élèves dans la lecture d'image – et de distinguer, notamment, les caractéristiques formelles de la propagande – mais encore d'appréhender les différences entre les nombreux médias qui nous relient à la réalité. Comment dire, ou montrer, l'indicible, l'irreprésentable ? Qu'est-ce que la bande dessinée ou la littérature peuvent nous enseigner quant à la bombe atomique ? Telles sont quelques-unes des questions fondamentales qu'affrontera l'élève au cours de cette séquence.

Document d'ouverture p. 133

◗ Le brun et le rouge sont les couleurs dominantes de cette peinture à l'huile qui illustre une période peu glorieuse de l'histoire de l'Allemagne : la période nazie. Ces couleurs se veulent la traduction graphique de ce passé sombre et sanglant. Sur le tableau, de multiples éléments rappellent la stigmatisation des Juifs sous l'Allemagne nazie : une étoile jaune, une carte où est inscrit le mot « juif » et un graffiti « Achtung Juden ». On trouve également une croix gammée et un portrait d'Hitler, emblèmes du nazisme.
Au premier plan, dans le coin gauche du tableau, se tient un homme visiblement juif. Il s'agit de Felix Nussbaum, mort en camp de concentration en 1944. Le tableau d'Heisig fait très clairement référence à l'autoportrait de Nussbaum, peint en 1942, dans lequel l'artiste s'était représenté de manière analogue à ce qui apparaît dans l'œuvre de Heisig. Il a été peint avec des nuances de rouge, de rose, de jaune, de gris, de blanc : ces couleurs se rapprochent de celles de la chair et tendent à lui donner une dimension humaine, dimension que les Nazis refusaient aux Juifs. Par contraste, le visage d'Hitler, sur l'affiche du fond, n'a été travaillé qu'avec du blanc, du gris et du noir, des teintes dures qui n'ont rien d'humain. En multipliant les symboles nazis de la judaïté et en insistant sur l'humanité du peintre mort à cause de l'horreur nazie, Heisig amplifie l'absurdité de cette horreur : l'homme est mort car il était juif.

Au centre du tableau, au deuxième plan, on peut voir un homme en imperméable, Max Liebermann, qui était lui aussi juif. Cependant, il est mort en 1935 et a donc échappé aux camps de concentration, même s'il a connu le nazisme. En effet, en 1933, il doit quitter son poste de président de l'Académie prussienne d'art parce qu'il est juif. Il est placé entre Hitler et Nussbaum, comme une étape avant l'horreur finale, symbolisée par Nussbaum.

◗ Le peintre Bernard Heisig dénonce l'inhumanité du nazisme par son utilisation des couleurs, des symboles nazis, de l'espace et de l'histoire des deux peintres, Liebermann et Nussbaum.

On peut évoquer le fait que Bernard Heisig s'était volontairement engagé, à l'âge de 16 ans, dans les forces SS, passant du côté du bourreau. Il se considère lui-même aujourd'hui comme bourreau et victime à la fois. Il souhaite réparer sa faute par ses œuvres et maintenir en éveil la mémoire de tous les crimes allemands.

Repères historiques : La Seconde Guerre mondiale p. 134-135

◗ La France entre en guerre le 3 septembre 1939 mais les combats ne commencent qu'après la « Drôle de guerre » (où les Français sont mobilisés mais attendent sur la ligne Maginot ou ailleurs), c'est-à-dire quand Hitler décide d'attaquer, le 13 mai 1940. Le 22 juin, Pétain signe l'armistice, l'armée française est battue. Si on compte bien, la France a été en guerre contre l'Allemagne cinq semaines. L'issue militaire a été la défaite, l'armistice et l'occupation nazie. L'issue politique a été l'accession de Pétain, porté par la Droite, à la présidence du Conseil, la division de la France en deux zones, l'installation du nouveau gouvernement à Vichy et la fin de la République. Les « pleins pouvoirs », accordés à Pétain par une partie de la Chambre qui avait élu le Front populaire trois ans plus tôt, signifiaient l'installation de la dictature d'un vieux maréchal aux idées fascisantes.

◗ Longtemps, on a tenté de présenter la Collaboration entre la France et l'Allemagne comme une fatalité, une obligation, une politique imposée par Hitler. Le message de Pétain du 30 octobre 1940 était pourtant on ne peut plus clair : il a choisi de rencontrer Hitler, il a accepté de collaborer. Les arguments mis en avant pour justifier ce choix – habilement orchestrés compte tenu de l'opinion française encore massivement pacifiste à la fin de 1940 – n'y changent rien. Pétain sera « sincère ». Il ne s'agit donc pas d'un choix tactique (le fameux « bouclier » en complément de la résistance gaulliste) mais d'un choix politique délibéré. Venant d'un officier militaire d'extrême-droite, ultra catholique, anticommuniste, antirépublicain, cela n'avait rien d'étonnant. Le « nouvel ordre européen » signifie tout simplement l'Europe nazie avec l'Allemagne d'Hitler et l'Italie fasciste pour modèle.

◗ Il est difficile de savoir quelle fut la motivation première, d'un point de vue chronologique, d'une Résistance qui mit du temps à exister, se constituer, s'organiser. Il y a à la fois le refus de l'armistice (acte délibéré du gouvernement quand bien même la défaite était une évidence) et de ses conséquences, notamment l'occupation allemande en zone Nord, la division du territoire national. Il y a, y compris de la part de partisans de l'armistice, convaincus que tout était mieux que la guerre (la boucherie de 1914-1918 n'est pas si loin dans les corps et les cœurs), un refus de la collaboration considérée comme un acte lâche, une trahison. On peut vouloir sauver des vies sans devenir l'allié du vainqueur, qui plus est lorsque ce vainqueur s'appelle Hitler et que son régime est une dictature sanglante. Le refus du nazisme et de son corollaire, le pétainisme, fut également un motif de résistance, notamment de la part des militants ouvriers. Les moyens d'action furent innombrables. On les résume souvent à la lutte armée dans les maquis ce qui est une vue très partielle de la Résistance. Graffitis, tracts, journaux clandestins, sabotages divers, organisation de grèves ouvrières, maintien de syndicats et de partis politiques dans la clandestinité, attentats individuels, refus du STO, maquis, lutte armée, relations avec l'Angleterre (logistique, parachutages d'armes, de munitions, de moyens de propagande, de dirigeants et liens avec la France Libre de De Gaulle après son appel) ont été des moyens d'action contre Hitler et Pétain.

◗ Les premiers prisonniers des camps nazis, faut-il le rappeler avec insistance, furent les Allemands eux-mêmes. De février 1933, un mois seulement après l'accession d'Hitler au poste de chancelier, jusqu'en 1939, les camps enfermèrent les opposants politiques au nazisme : communistes, socialistes, démocrates, « déviants » de toutes sortes. Si, dans un premier temps, le camp les privait de liberté, il les soumettait ensuite au travail forcé pour le plus grand bénéfice des entreprises allemandes dont la majorité des dirigeants avait soutenu, financé et approuvé Hitler et sa politique qui leur faisait retrouver des taux de profit vertigineux (voir le témoignage du patron de l'industrie A. Krupp au procès de Nuremberg en 1945). Au fur et à mesure de leur enfermement, les prisonniers durent affronter des conditions de vie et de travail abominables puisque la mortalité, dans ces camps-là, dépassait les 50 % ce qui fit dire à certains

déportés survivants qu'ils subirent eux aussi, d'une certaine manière, une extermination.

◗ Les camps de concentration, de prisonniers, de travail ne sont pas l'apanage de l'Allemagne nazie. Les Anglais et les Allemands en Afrique au XIXe siècle, les Français et les Allemands au cours de la Première Guerre mondiale, le gouvernement bolchevik pendant la Guerre civile ont été conduits à enfermer leurs prisonniers dans ces camps faute de prisons en nombre suffisant. Le but était d'enfermer, de priver de liberté, d'empêcher de nuire. Même les camps staliniens (le Goulag) à l'époque la plus dure, c'est-à-dire à partir de 1936, relevaient de ce type de camp où l'exploitation de la main-d'œuvre atteignit son point culminant. Ce que les nazis ont inventé, c'est le camp d'extermination physique des déportés. Telle était la fonction essentielle des six camps construits en Pologne occupée. À part Majdanek et Auschwitz, où la force de travail des déportés était provisoirement utilisée par les patrons allemands, les quatre autres camps ne servaient qu'à liquider les Juifs et les Tziganes. Ils étaient l'exact et logique prolongement du racisme érigé en loi de l'État allemand.

◗ Le 8 août 1945, la première bombe atomique de l'histoire fut lancée par les États-Unis, qui venaient de gagner la guerre en Europe de l'Ouest, contre le Japon. L'argument, traditionnellement avancé de longue date pour expliquer l'utilisation de cette arme barbare, fut de dire qu'elle mettrait rapidement fin à la guerre dans le Pacifique et empêcherait ainsi la liste des pertes humaines de s'allonger. Des historiens américains, parmi lesquels Howard Zinn, ont avancé une autre explication : c'est pour prendre de vitesse Staline, occuper le Japon avant lui – malgré l'accord entre les États-Unis et l'URSS – que Truman a pris la décision de lancer la bombe. Et c'est un fait que les États-Unis ont occupé, seuls, le Japon, longtemps après 1945. La bombe atomique fit cent mille morts civils dans la seule petite ville d'Hiroshima, engendrant la capitulation et l'occupation du Japon qui est alors inclus dans la sphère d'influence des États-Unis dans le Pacifique, face à l'URSS.

1. Des témoignages : la défaite de 1940

Un récit autobiographique : *Pilote de guerre* p. 136-137

Étudier le texte

Pour commencer

1. Les populations fuient parce que les Allemands, qui ont attaqué la France en mai 1940, gagnent progressivement du terrain : ils marchent sur Amiens, Abbeville, occupent Dunkerque et Rouen, qui est également incendiée. L'étau se resserre, l'Italie déclare la guerre à la France le 10 juin 1940. La population panique et s'élance sur les routes. Les nombreux témoignages concordent : bientôt le réseau est saturé, et l'on peut, à l'égal de Saint-Exupéry, comparer ce mouvement à un véritable fleuve qui court vers le Sud.

Une foule errante

2. « … routes noires de l'interminable sirop… » (l. 1), « exode » (l. 3), « invasion » (l. 8), « engloutit » (l. 9), « épuise » (l. 14), « nettoie » (l. 15) sont des termes qui soulignent l'importance de la population qui fuit. On verra dans la question suivante que certains de ces termes participent d'une comparaison entre la population et un mouvement continu et sans fin, liquide.

3. a. Les métaphores qui donnent de cette population en marche l'image d'un mouvement continu et sans fin sont : « interminable sirop » (l. 1) ; « couler » (l. 2) ; « fleuve de boue » (l. 9) ; « engloutit » (l. 9) ; « se déverse » (l. 13) ; « fleuve » (l. 18) ; « s'empâte » (l. 18) ; « reflue » (l. 18) ; « bouillie » (l. 19) ; « trempé » (l. 22) ; « tourbe lente » (l. 22).
La métaphore de la « fourmilière » et des « fourmis », à la fin du texte, donne quant à elle l'image d'un ensemble dans lequel on ne distingue plus les individus. On considérera que la « caravane » (l. 12) peut également constituer une image qui renforce la désindividualisation ; enfin, bien évidemment, les métaphores liquides relevées précédemment relèvent également du discours déshumanisant.
b. Saint-Exupéry survole la France ; les métaphores s'expliquent donc par la hauteur à laquelle se situe le pilote par rapport aux populations en fuite.

4. Dès le deuxième paragraphe, Saint-Exupéry note que les gens en fuite « ne savent pas » (l. 11) où ils vont, ce que confirme le seul dialogue du texte : « Où allez-vous ? – On ne sait pas » (l. 24-25).

Les premières phrases du cinquième paragraphe sont exemplaires dans leur laconisme répétitif : « Jamais ils ne savaient rien. Personne ne savait rien. Ils évacuaient quand même » (l. 26). Les gens, comparés à un fleuve de boue, se réduisent à un mouvement sans fin : l'évacuation. Déshumanisée – notamment par les métaphores relevées dans les questions précédentes – la population est une fourmilière à laquelle on a donné « un grand coup de pied », et dont les fourmis se mettent en marchent, « Sans espoir. Sans désespoir. Comme par devoir. » (l. 29-30).
Plusieurs raisons peuvent expliquer ce mouvement mécanique, sans concertation, sans âme : la fatigue, l'absence d'horizons, de points de chute et de repère ; la sorte d'hébétude provoquée à la fois par le manque de nourriture et les atermoiements idéologiques (en effet, on peut penser que l'absence d'engagement politique de cette population en exode les affaiblit moralement, ou du moins signale l'abdication de leur raison à la mécanique de la fuite).

Une situation dramatique

5. La foule allant du Nord vers le Sud n'est pas bien accueillie, parce qu'il « n'est, dans le Sud, que des villes pleines à craquer » (l. 6). Cette foule en exode vient inexorablement vidée les rares vivres des villes du Sud qui ploient sous le poids de la surpopulation : ainsi les « plus généreux se font peu à peu agressifs à cause de l'absurde de cette invasion qui, peu à peu, avec la lenteur d'un fleuve de boue, les engloutit » (l. 7-9). Pour qu'il y eût bon accueil, il eût fallu, en premier lieu, que cette population fût composée d'hommes.

6. a. Cette foule représente un danger, dans la mesure où, d'une part, elle rend les routes impraticables (l. 27) et, d'autre part, elle épuise les vivres des populations du Sud, elle « en épuise, dès le premier soir, toute la substance » (l. 14-15). La comparaison avec les vers (l. 15) témoigne particulièrement bien du caractère négatif de ce mouvement.
b. La figure de style la plus remarquable est la répétition : « oasis » (l. 12 et 13) apparaît trois fois ; on note trois occurrences du mot « caravane » (l. 12, 13 et 14). Cette répétition est appuyée sur une construction syntaxique où le dernier mot d'une phrase est reprise au début de la phrase suivante : « … déjà il n'est plus d'oasis. Chaque oasis craque à son tour, et à son tour se déverse dans la caravane. Et si la caravane aborde un vrai village… » (l. 12-14). Le rythme phrastique semble mimer une contamination, et redoubler formellement l'image du fleuve qui engloutit les villes qu'il traverse, inexorablement (notons par ailleurs, dans ces phrases, la répétition de « à son tour »).
On peut également évoquer la présence de métaphores comme celles de l'oasis et de la caravane, ainsi que des éléments, qui filent la métaphore liquide déjà évoquée précédemment, tels le verbe « se déverser » (l. 13), et la comparaison « comme les vers nettoient un os » (l. 15-16).
L'impression est évidemment celle d'un mouvement fatal, d'une inondation du Sud par le Nord.

7. On peut expliquer le geste des soldats allemands par un soudain mouvement de pitié à l'égard de la population en exode. Après tout, comme le note Saint-Exupéry, eux aussi « pataugent dans cette bouillie » (l. 19), ce qui peut renforcer le sentiment d'empathie. On pourrait cependant penser, quoique le texte ne nous le dise pas, que cette « bouillie » les gêne et ralentit leur progression, ce pourquoi ils donneraient de l'eau afin que la population avance plus rapidement.

8. a. Les phrases sont courtes, la plupart du temps simples, quelquefois non verbales : « Sans panique. Sans espoir. Sans désespoir. Comme par devoir. » (l. 29-30). Le rythme est rapide, implacable, et l'absence de développement, de connecteurs logiques, ainsi que le refus d'une structure complexe qui expliciterait les diverses données du mouvement réduisent celui-ci à une fuite pure et simple dont on ne peut rien dire, sinon évoquer son apparence.
b. « Ne » (l. 26) et « n' » (l. 27), « rien » (l. 26), « aucun » (l. 26 et 27), « plus » (l. 27) et « sans » (l. 29 et 30) expriment une négation. L'accumulation a évidemment un effet que l'on a déjà analysé, à savoir : la déshumanisation de la population en exil, sa réduction à son pur mouvement, sans but autre que lui-même.

Pour conclure

9. L'image de la France vaincue est particulièrement sombre : sous les yeux de Saint-Exupéry, la population s'est vidée de sa propre humanité, elle est devenue foule, fleuve, mouvement mécanique sans autre but que sa réalisation. Les oasis ont disparu, l'horizon paraît bouché, les hommes et les femmes traversent des villes comme un torrent de boue. Il y a quelque chose du « zombi » dans l'homme qui fuit vers le Sud.
Pour assombrir davantage le tableau, on notera qu'il n'est question à aucun moment de solidarité entre les Français du Sud et ceux du Nord. Paradoxalement, le seul geste d'empathie vient des soldats allemands, qui offrent de l'eau à la population en fuite.

Activités

1. Vocabulaire
a. vagabond : 1. personne qui se déplace sans cesse, qui erre de par le monde ; 2. personne sans domicile fixe et sans ressources, qui erre.
voyageur : 1. personne qui est en voyage ; 2. personne qui voyage pour voir de nouveaux pays.
nomade : tout individu n'ayant pas de domicile fixe et qui se déplace.
aventurier : personne qui cherche l'aventure, par curiosité et goût du risque.
fugitif : personne qui s'est enfuie.
Le point commun de ces mots est l'idée de déplacement qu'ils contiennent.
b. Cependant des nuances les différencient. Ils ne sont pas synonymes. Certains peuvent avoir une connotation plus ou moins négative, comme vagabond et fugitif. L'action de se déplacer est parfois voulue, comme dans les cas du voyageur et de l'aventurier, d'autres fois elle est subie.

Des journaux d'écrivains : Jean Malaquais et Jean Guéhenno

p. 138-139

Étudier le texte

Pour commencer

1. Il s'agit du journal intime, de ce morceau de littérature écrite au jour le jour, grâce auquel l'auteur témoigne de son temps et se scrute profondément.

Texte 1 : Être soldat en 1940

2. Dès le début du texte, le lecteur prend conscience que les soldats manquent d'informations : « Sont où, les Allemands ? Aux portes d'Arras ? D'Abbeville de Dunkerque ? – Ligne Weygand… la Somme… Nouvelle offensive… Nouveaux miracles… Monopole de la France, le « miracle » aurait-il changé de camp ? » (l. 1-3). En quelques lignes, c'est une rafale de questions et donc de phrases interrogatives, qui se poursuivra le 7 juin : « Serait-ce pour construire à la hâte un îlot de casemates ? Ou bien s'agit-il tout simplement de matériaux commandés il y a des mois ? » (l. 16-17). Nous remarquerons la formule « ou bien », qui traduit l'alternative. L'utilisation intensive des points de suspension laisse supposer également un certain désarroi, et figure en tous cas les doutes du soldat, qui s'en trouve réduit à des supputations (comme le prouve la suite du texte consacré au 6 juin, dans lequel Jean Malaquais reprend les suppositions proaméricaines de Bilois et les calculs stratégiques d'Hautrin, pour qui « la bataille décisive aura lieu sur la Loire » (l. 10-11).
On notera également une modalisation très présente : « … pour ce que j'en sais… » (l. 12) ; « serait-ce » (l. 16) (emploi du conditionnel, mode de l'incertitude) ; « … semble avoir une vision moins farfelue des choses. » (l. 7) ; « … faute de chasse française semble-t-il… » (l. 23) ; « À l'entendre… » (l. 8) ; « Sentiment qu'il ne dit pas toute sa pensée… » (l. 11).

3. À partir du 10 juin, la guerre se fait plus présente. Jean Malaquais note pour ce jour : « Fréquentes patrouilles aériennes des Allemands. » (l. 23). Rappelons qu'il écrivait, trois jours auparavant : « Brefs aboiements de la DCA contre quelque avion à peine visible… » (l. 18-19). Le danger se rapproche…
D'autres signes le prouvent : les champs qui « se creusent d'entonnoirs » (l. 25-26) près des voies ferrées, des « maisons démolies » (l. 26). Aux grillons, qui « stridulent éperdument » (l. 21), le 7 juin, répond la « mitraille » (l. 28) du 10 juin.

4. Plusieurs indices nous permettent de comprendre la faiblesse de l'armée française : le désarroi des soldats (voir à ce sujet la question 2), les casemates construites « à la hâte » (l. 16), les ouvrages militaires des Français qui sont « petits » (l. 20) et « boursouflés » (l. 20), l'activité de la DCA pour pallier le manque d'une aviation de chasse, la fuite des soldats, dès qu'un avion se fait entendre, dans des abris de fortune faits « de tôle et de poutres » (l. 27).

Texte 2 : Après la défaite

5. Le 17 juin 1940, Jean Guéhenno paraît désespéré par l'annonce de l'armistice, dont il sent tout ce qu'elle a de cruel pour le peuple français, et notamment pour la jeunesse : « Je pense à toute la jeunesse. Il était cruel de la voir partir à la guerre. Mais est-il moins cruel de la contraindre à vivre dans un pays déshonoré ? » (l. 6-8). Il y a fort à parier que lui-même se sent déshonoré.
Le 19 juin, c'est une « joie d'entendre enfin, dans cet ignoble désastre, une voix un peu fière » (l. 14-15), celle du Général de Gaulle, qui lui rend espoir et même joie. Guéhenno se sent prêt à se battre de nouveau, il appelle de ses vœux la « nouvelle aventure de [la] liberté » (l. 17-18).
Le 25 juin, Guéhenno ressent « douleur » (l. 23), « colère » (l. 23), « honte » (l. 23) : douleur et honte face à son pays déshonoré par l'armistice ; colère face à tous ceux qui émettent le moindre doute quant à la nécessité de condamner la collaboration.

Il « éprouve une sorte d'horreur physique » (l. 27) devant le « pleutre » (l. 28), le « lâche » (l. 28) qui semble accepter la situation. L'auteur est tellement accablé qu'il décide de s'« enfoncer dans le silence » (l. 32).
La violence de ses sentiments peut s'expliquer par les seules circonstances historiques : la France commence alors vraiment à se déchirer, une partie d'elle-même se refuse désormais au combat et accepte la collaboration, alors qu'une autre partie ne se résout pas au déshonneur et a notamment foi en De Gaulle. Les émotions sont exacerbées par ce climat de tension et de suspicion : les Français ne sont plus tous frères, et Guéhenno en vient même à comprendre ce qui peut rendre possible « la guerre civile » (l. 30-31).

6. Pour l'auteur, le message du général De Gaulle représente l'espoir d'une France qui ne se résout pas au déshonneur et qui décide de continuer malgré tout la lutte. La « liberté » (l. 18), la fierté (l. 15) sont les valeurs que Guéhenno trouve dans la voix et le geste gaulliens.

7. Le narrateur reproche au pleutre de ne pas condamner fermement l'armistice. Sont lâches, selon Guéhenno, tous ceux qui jugent l'événement avec « mollesse » (l. 26), et dont l'acceptation est mêlée de résignation.
Il reproche à certains de ses contemporains de ne pas suffisamment aimer la France, d'abdiquer trop facilement, de ne pas avoir « besoin de liberté » (l. 39) et d'accepter la servitude.

8. L'une des premières raisons qui peuvent expliquer ce besoin d'isolement, nous est fournie par la mention de la guerre civile : Français, Guéhenno ne veut peut-être pas sombrer dans cette tragédie quotidienne de l'affrontement permanent avec ses compatriotes ; aussi choisit-il une sorte d'exil spirituel.
Il s'agit là aussi, peut-être, de répéter à sa manière la rupture gaullienne, son extranéité momentanée. Comme le général, Guéhenno doit quitter la France afin de mieux la servir et l'habiter : « Je me réfugierai dans mon vrai pays. Mon pays, ma France est une France qu'on n'envahit pas. » (l. 40-41). Au déshonneur, Guéhenno réplique par la refondation intime du pays, par une géographie idéelle de la France.

Pour conclure

9. L'extrait du journal de Jean Malaquais nous permet de comprendre le désarroi des soldats engagés dans la guerre : ils ne savaient presque rien et en étaient réduits aux supputations plus ou moins farfelues, qu'ils échafaudaient tandis qu'ils essuyaient des attaques de plus en plus violentes, que leurs faibles moyens de riposte rendaient chaque jour plus fatales. Quant au journal de Jean Guéhenno, il nous dépeint une France coupée en deux, au bord de la guerre civile, déchirée entre l'acceptation résignée de l'envahisseur allemand et la résistance à tout prix au nom de l'honneur patriotique et de la liberté souveraine du peuple français.

2. Collaboration et Résistance

Les armes de propagande p. 140-141

Étudier les documents

Pour commencer

1. Il n'y a évidemment pas d'égalité entre le gouvernement de Vichy et la Résistance pour imprimer et diffuser leurs propagandes. D'une part, Vichy est un gouvernement disposant d'une administration, d'imprimeries, de papier, de fonctionnaires dociles, de moyens de diffusion massive et de la liberté octroyée à un État collaborateur. D'autre part, les résistants n'ont que quelques moyens réduits, dérobés ici ou là dans les entreprises (presses clandestines, mauvais papier car sa vente était étroitement contrôlée), une diffusion individuelle, des conditions difficiles (travail de nuit après le couvre-feu, surveillance policière française et allemande, délation). Tout oppose Vichy et la Résistance sur le plan des moyens de la propagande. Il suffit de comparer l'état et la qualité des documents présentés pour le vérifier.

Le gouvernement de Vichy

2. Les symboles de l'État français représentés sur le document 1 sont la devise (Travail, Famille, Patrie), le chef en la personne du maréchal Pétain au centre d'une couronne de laurier (normalement réservée aux victorieux, peut-être pour évoquer Verdun en 1916), le bâton de maréchal à sept étoiles et la francisque tricolore. On remarquera également les Français mis en évidence au premier plan, symbolisant la base sociale du « vichysme » : un paysan traditionnel et ses bœufs avec une église en toile de fond ; une mère de famille nombreuse (quatre enfants) ; un artisan solitaire.
Le papillon du PCF, quant à lui, reprend le bâton de maréchal (qui n'a, pour la circonstance, que cinq étoiles) en forme de francisque pour en faire la hache ensanglantée du bourreau qui a exécuté cinq communistes. Il dénonce la vraie nature de Vichy,

sa politique vis-à-vis des opposants politiques, des résistants. Derrière le vieux maréchal et sa fausse France rurale, bucolique, catholique, féconde et artisanale se cache un régime tyrannique et sanglant.

Le travail obligatoire en Allemagne

3. Les arguments de Vichy pour inciter les jeunes à aller travailler en Allemagne (alors que ce travail est obligatoire depuis février 1943 mais n'a rencontré que peu d'échos notamment chez les jeunes) se résument à l'idée de protéger la France en édifiant un rempart destiné à empêcher les flammes rouges de l'enfer bolchevik d'envahir le pays. Auparavant, les jeunes avaient été invités à aller travailler en Allemagne pour faire libérer les prisonniers français : c'était la politique de la « relève ». Celle-ci ayant été infructueuse, Vichy et l'Allemagne sont passés à l'obligation qui n'a fait qu'alimenter les maquis, recueillant les jeunes réfractaires de plus en plus nombreux.

Les Mouvements de résistance unis considèrent le STO comme une « conscription des esclaves au service d'Hitler », dénoncent « la déportation massive de toute notre jeunesse » et appellent donc à son sabotage. La réponse de *Libération* : « Merde », vise à rallier la jeunesse, sensible au vocabulaire utilisé. Les arguments pertinents pour refuser le STO pourraient être le refus de travailler pour Hitler, d'obéir à Vichy, de laisser ses parents…

L'engagement des Français

4. Sur l'affiche de Vichy, le « bandit » est le résistant, le « travailleur » est le Français obéissant et consciencieux. Le résistant est représenté en arrière-plan, dans l'ombre, dissimulé derrière son col relevé et sa casquette, un pistolet mitrailleur à la main. Le bon travailleur est en bleu de travail, chemise blanche propre et visage éclairé, limant une pièce sur son établi. Les deux personnages sont de même stature, placés dans la même position. On peut rapprocher cette affiche du discours de Pétain du 30 octobre 1940 (p. 134) dans lequel sont évoqués : une « collaboration […] sincère », « exclusive de toute pensée d'agression » et dans « un effort patient et confiant ». Le travailleur de Vichy applique donc la « pensée » du maréchal pour « se défendre dans la vie ». L'idéologie du travail s'oppose à la résistance armée. L'affiche de Vichy s'adresse à tous les hommes (dans l'idéologie vichyste une femme ne peut être concernée par des choix politiques) susceptibles de rejoindre les rangs de la Résistance et notamment aux pères de famille d'âge mûr travaillant dans l'industrie, c'est-à-dire aux ouvriers, base sociale importante des mouvements de résistance.

La seconde affiche représente la Croix de Lorraine (symbole de la résistance gaulliste) et les trois couleurs du drapeau français. Un résistant ayant intégré les FFI est représenté en rouge à l'arrière-plan portant un képi, un brassard tricolore et un pistolet mitrailleur. Cette affiche fait appel, contrairement à celle du gouvernement de Vichy, aux idées de résistance, de lutte, de combat. Il s'agit, en 1944, de reprendre la guerre contre les nazis là où elle s'était terminée. La région de Toulouse fut libérée par la Résistance, comme tout le Sud-Ouest, sans intervention des Anglo-américains et les FFI intégrèrent l'ensemble des résistants armés – parfois avec certaines difficultés, tant la perspective de constituer une armée régulière, soumise aux officiers militaires et à De Gaulle laissait mal augurer d'une libération sociale de la France telle que le proclamait le programme du Conseil National de la Résistance.

L'expression des résistants

5. Pendant l'Occupation, l'étoile jaune était portée par les Juifs dans les deux zones (Vichy ayant proclamé le statut des Juifs et une législation antisémite dès octobre 1940). Le terme « Swing » correspond au Jazz, musique « dégénérée » selon les Nazis ; « Zazou », à un jeune habillé de façon excentrique, en dehors des normes vestimentaires ; « Auvergnat », à un habitant de l'Auvergne. Porter ces étoiles visait à tourner en ridicule l'étoile jaune imposée aux Juifs. Ce geste signifiait que n'importe quelle catégorie de la population pouvait être montrée du doigt, stigmatisée, exclue, discriminée en fonction de sa culture, de ses goûts, de son origine géographique. La politique des Nazis et de Vichy était donc moquée, méprisée par les porteurs de ces étoiles. Par cette action, ils faisaient acte de résistance aux mesures antisémites. Certains furent arrêtés et fusillés pour ce geste.

6. À la suite de la signature du pacte germano-soviétique en 1939 et jusqu'en 1941, l'URSS était l'alliée d'Hitler. L'intérêt de Staline était d'empêcher Hitler de lui faire la guerre trop tôt, l'URSS n'étant pas prête (et pour cause puisque Staline avait éliminé les plus grands chefs de l'Armée rouge au cours des Procès de Moscou !). L'intérêt d'Hitler était d'être rassuré à l'Est pendant qu'il s'apprêtait à faire la guerre à l'Ouest. Une clause secrète partageait la Pologne entre les deux dictateurs et Staline n'hésita pas à livrer des Allemands antinazis réfugiés en URSS à Hitler (voir le livre de Margarete Buber-Neumann, p. 74 du manuel) comme gage de sa bonne foi… Avec l'attaque d'Hitler contre l'URSS

en juin 1941 (prévenue en vain par les services d'espionnage soviétiques de l'Orchestre rouge dirigés par Léopold Trepper), tout change. Staline devient un allié de l'Angleterre, des États-Unis et des résistants européens par la force des choses. Après une série d'échecs qui conduisent l'armée allemande aux portes de Moscou, la résistance des Soviétiques prend le dessus avec la victoire de Stalingrad qui inflige le premier revers de Hitler sur le continent. L'URSS et son Armée rouge deviennent donc un espoir : celui de battre enfin Hitler sur le sol européen. Le prestige de Staline et de l'URSS sera donc immense à partir du 8 mai 1945 et, à l'époque, ils seront vus comme les principaux artisans de la victoire sur l'Allemagne nazie.

Pour conclure

7. Les moyens de propagande les plus efficaces, *a posteriori*, sont ceux, dans un premier temps, qui peuvent être réalisés avec le minimum de matériel et être diffusés au plus grand nombre : tracts, papillons distribués, collés, largués d'une fenêtre en pleine nuit, graffitis sur les murs, affiches de Vichy et de l'Allemagne surchargées, détournées… Progressivement, les journaux, apportant des contre informations précises, relatant les progrès de la Résistance, le recul de l'ennemi ainsi que les affiches placardées dans les lieux stratégiques ont renforcé l'efficacité des moyens de propagande de la Résistance. La dernière question permettra aux élèves de vérifier la pertinence des arguments de la Résistance mis en avant sur les documents proposés. Elle visera également à ne pas mettre sur un même plan humain et politique le fait de résister ou de collaborer.

Un exemple de collaboration : la rafle du Vél' d'Hiv p. 142-143

Étudier les textes

Pour commencer

1. Voici les différents sens que l'on trouve dans le *Petit Robert* pour le mot rafle : 1/ action de piller, de rafler (même si le sens est vieilli, on l'emploie encore dans l'expression « rafler la mise ») ; 2/ arrestation massive opérée à l'improviste par la police dans un lieu suspect (le terme est alors synonyme de « descente » ; les films policiers en sont emplis) ; 3/ arrestation massive de civils préalablement réunis, afin de les interner, de les déporter (c'est le sens de la rafle du Vél' d'Hiv).

On sera particulièrement sensible à la différence entre le deuxième et le troisième sens : dans l'un, on insiste sur la « spontanéité » de l'action ; dans l'autre, c'est au contraire la dimension concertée et organisée de l'opération qui frappe. C'est précisément ce que les documents réunis vont nous permettre d'appréhender : loin d'être le fait d'une poignée de gendarmes particulièrement zélés et grands improvisateurs, la rafle du Vél' d'Hiv révéla l'implication de l'administration qui avait planifiée toutes les étapes de l'arrestation.

Une organisation précise

2. Le régime de Vichy, représenté par la Préfecture de police de Paris, organise la rafle du Vél' d'Hiv. Son exécution est confiée à des équipes formées par des gardiens et des inspecteurs. Grâce au texte 3, nous apprenons qu'il s'agit de « gendarmes et de G.M.R. » (l. 8), ainsi que « de jeunes civils français » (l. 9), qui ont reçu « une sorte de feuille de route ainsi qu'un *ausweis* » (l. 11-12), et qui ne connaissent pas les « motifs de cette mobilisation » (l. 14).

3. Les Juifs sont visés par cette rafle. Les consignes 2 et 6 insistent sur le fait qu'aucun motif ne saurait annuler ou reporter l'arrestation : ni les Juifs malades, ni les enfants ne doivent être épargnés.

4. La première consigne est très claire : aucune discussion n'est possible entre un Juif et les gendarmes chargés de l'arrêter. « En cas de doute, ils les conduisent de toute façon au Centre » : cela signifie qu'aucun motif ne saurait annuler l'arrestation et qu'il vaut mieux arrêter quelqu'un par erreur, plutôt que de laisser un Juif y échapper. La liste des interdictions est éloquente : 1/ « Les gardiens et inspecteurs […] n'ont pas à discuter les différentes observations qui peuvent être formulées par [les Juifs] » ; 2/ « Ils n'ont pas à discuter non plus sur l'état de santé » ; 3/ « [Les enfants] ne doivent pas être confiés aux voisins » ; 4/ « Les opérations doivent être effectuées […] sans paroles inutiles et sans aucun commentaire ». Les trois premiers ordres sont exprimés par des phrases à la forme négative ; leur type est assertif, mais l'intention est clairement impérative (utilisation du verbe « devoir » + négation). Le dernier ordre est exprimé par une phrase assertive à la forme affirmative – mais celle-ci affirme, par la préposition privative « sans », une exclusion.

5. Il est recommandé aux gendarmes d'effectuer l'opération « avec le maximum de rapidité, sans paroles inutiles et sans aucun commentaire » : en somme, le plus froidement possible, en coupant court à toute tentative de dialogue de la part d'un

Juif. Elle révèle le caractère méthodique et implacable des arrestations, qui ne laissent place à aucune improvisation. La rapidité exigée permet également de penser que l'un des principes des arrestations est une certaine discrétion, afin d'éviter tout mouvement de révolte émotionnelle de la part des Français.

Une opération entourée de silence

6. Le commissaire de la police de la rue Bobillot, la famille du narrateur ainsi que la famille Beck (prévenue par le père du narrateur) savent ce qui doit se passer le 16 juillet 1942. On peut penser que le commissaire, par sympathie – et parce qu'il n'approuve pas les décisions de sa hiérarchie – avertit le père du narrateur au cas où celui-ci aurait « quelque chose » à cacher. On peut aussi supposer, *a contrario*, que le commissaire se vante du beau projet ourdi par la Préfecture de police de Paris…

7. La rafle a lieu à l'aube, à « l'heure légale du lever du soleil » (l. 23, texte 3), un peu après « quatre heures du matin » (l. 1, texte 3), « c'était le jeudi 16 juillet 1942 au matin » (l. 12-13, texte 2). Ce choix est important car à cette heure, les gens peuvent être encore en train de dormir, ils sont donc normalement chez eux, à peine éveillés (un couvre-feu règle la nuit), ce qui accroît les chances de se saisir de tous les Juifs et d'opérer avec le plus d'efficacité et de discrétion possibles.

8. Les détails qui enveloppent de mystère cette sortie dans Paris sont : les « phares bleuis » (l. 3) des autobus et des cars, « dans Paris endormi » (l. 1-2), rendu désert par le couvre-feu ; « … l'ignorance la plus complète des motifs de cette mobilisation » de la part des jeunes civils (notons à cet égard l'emploi du mot « mystère ») ; le regroupement de personnages qui « ne se connaissaient guère entre eux » (l. 18-19), leur silence.

9. Les différentes précautions qui ont été prises afin que les exécutants obéissent docilement sont :
– l'interdiction faite aux équipes de discuter avec les Juifs, de perdre du temps à prendre en considération les situations individuelles (texte 1) ;
– l'ignorance dans laquelle ont été tenus les jeunes civils français concernant les « motifs de cette mobilisation » (texte 3) ;
– la création d'une équipe dont les membres ne se connaissent guère, ce qui évite également toute discussion qui pourrait amener les troupes à émettre des doutes quant à la légitimité de leur action (texte 3).

Pour conclure

10. Les preuves de la collaboration du gouvernement français à l'idéologie et aux projets d'Hitler sont accablantes : le texte 1 montre bien que la rafle du Vél' d'Hiv fut une action planifiée (avec un terrifiant souci du détail) par l'administration française et que ces arrestations avaient un caractère évidemment raciste (aucun Juif ne doit être épargné, seuls les animaux doivent être confiés aux concierges !), ce que confirme le texte 2 par le récit de l'arrestation de la famille Beck. Enfin, par la mention du goût de la « discipline » (l. 15) et de l'« ordre » (l. 16), que manifestaient les jeunes civils français qui épaulèrent les gendarmes et les groupes mobiles de réserve, le texte 3 démontre que l'idéologie nazie était loin de déplaire à ceux qui participèrent à la rafle.

Paroles de résistants : *Mémoires de déportés* p. 144-145

Étudier le texte

Pour commencer

1. Voici les différents sens du mot « résistance » que l'on trouve dans le dictionnaire : 1/ phénomène physique consistant dans l'opposition à une action ou à un mouvement ; 2/ action par laquelle on essaie de rendre sans effet (une action dirigée contre soi) ; 3/ action de s'opposer activement (le terme est alors synonyme de désobéissance, d'insurrection, de rébellion, de sédition) ; 4/ ce qui s'oppose à la volonté de quelqu'un (synonyme alors d'obstacle, d'opposition) ; 5/ action de s'opposer à une attaque par les moyens de la guerre. Lorsqu'il s'écrit avec une majuscule, le terme « Résistance » désigne l'organisation par laquelle agissait la résistance française, qui s'opposait à l'action de l'occupant allemand et du gouvernement de Vichy pendant la Seconde Guerre mondiale.

Des faits qui s'enchaînent

2. Le narrateur entre dans la Résistance « dès octobre 1940 » (l. 1). À cette époque, la France est dirigée par le régime de Vichy, elle a signé l'armistice en juin et collabore depuis avec l'envahisseur allemand.

3. « Dès octobre 1940 » (l. 1), Jacques Grandcoin entre dans la Résistance. Il s'agit alors de mener des opérations plutôt symboliques et peu organisées comme « arracher les panneaux indicateurs en allemand » (l. 5-6) et « écrire des slogans sur les

murs » (l. 7). Fin 1940 (l. 21), commence aussi la distribution de tracts, « puis à la mi-1941 » (l. 23), les choses se précisent et Grandcoin intègre l'Organisation spéciale, « bras armé de l'Organisation » (l. 27). « Vers la mi-1942 » (l. 33) – « cela devait être le 15 ou 16 mai » (l. 34) –, ses actes deviennent véritablement plus graves et dangereux, puisqu'il reçoit la consigne « d'aller descendre un officier de la Gestapo au métro Auber » (l. 33-34). Après le meurtre – « À partir de ce moment-là… » (l. 44) –, le narrateur doit se cacher.

La progression du texte est compliquée, dans le premier paragraphe, par quelques considérations, en flash-back, sur l'appartenance du narrateur à la JC (« Il savait que depuis 1936, j'étais un militant de la JC » (l. 18-19)), sur les activités du narrateur avant la guerre (« Moi, avant la guerre, je travaillais à l'usine d'aviation Lioret… » (l. 9)), sur son choix, « au retour de la débâcle » (l. 11), de ne pas retourner à l'usine afin de ne pas y travailler pour les Allemands. Ces considérations permettent de saisir tout le chemin parcouru par le narrateur, du militantisme communiste à l'acte de résistance en passant par la distribution de tracts.

Être résistant

4. Le narrateur et ses camarades font preuve d'indépendance d'esprit et de courage puisque, « au retour de la débâcle » (l. 11), ils refusent de retourner travailler pour les Allemands, n'hésitant donc pas à paraître suspects aux yeux de l'envahisseur et à choisir un mode de vie sans confort (ils doivent en effet « bricoler » pour survivre). Ils sont également solidaires entre eux, comme le prouve cet exemple : « Une fois la prise de parole terminée, nous faisions la pagaille autour du copain, pour qu'il ait le temps de sauter sur son vélo et de s'éclipser… » (l. 30-31).

L'étude des étapes successives qui ont conduit Jacques Grandcoin du militantisme à la Résistance nous a également révélé la pugnacité dont lui et ses camarades sont capables. Enfin, le ton général du texte, sobre et loin de toutes les hyperboles de l'héroïsme, semble être le signe d'une grande modestie.

5. Le seul passage où le narrateur exprime une émotion qu'il a ressentie lors de ses actions de résistance se situe à la fin du texte, lorsqu'il nous raconte l'assassinat de l'officier de la Gestapo : « Nous avons attendu devant l'escalier du métro, **un peu tendus**, je dois dire » (l. 38-39). Nous avons noté l'humilité dont le narrateur fait preuve : il raconte son parcours avec une économie de moyens remarquable. Cependant, il doit avouer la peur qu'il éprouva lorsqu'il dut tuer l'Allemand, afin notamment de faire sentir au lecteur tout le chemin parcouru depuis le militantisme (essentiellement constitué d'actes symboliques et d'échanges verbaux).

On remarquera également que le narrateur qualifie le commissaire de « brave homme » (l. 17), rare adjectif à imposer la subjectivité pudique de Grandcoin, et on terminera par l'exclamation : « Des armes, nous n'en avions pas beaucoup ! » (l. 27-28), qui peut apparaître également comme une trace émotive.

6. Les « copains » servent à recréer une solidarité, à l'heure où la France est profondément déchirée entre les collaborateurs et les résistants. Ils sont le ciment qui permet l'action, qui la soutient, au sens propre comme au sens figuré. Déjà « un tout petit groupe » (l. 3-4) s'attaque symboliquement aux Allemands à travers des slogans. Lorsque le narrateur quitte son travail (acte de résistance également, et peut-être pas le moins courageux), ce sont des copains qui l'accueillent et lui permettent de « survivre » (l. 13). Lorsqu'un camarade prend le risque de parler à la sortie des usines, ce sont là encore des copains qui facilitent sa fuite. C'est également grâce à l'un d'eux que le narrateur peut se cacher : « C'est un copain d'école qui m'a hébergé. » (l. 44-45). Le camarade est celui qui ouvre l'horizon (singulièrement bouché en ce temps) et qui offre des possibilités d'actions d'envergure : « … Petit Jean est venu me trouver pour me dire qu'un responsable voulait me rencontrer. » (l. 23-24).

Pour conclure

7. D'après ce témoignage, on comprend que les résistants devaient à la fois lutter contre les Allemands et les collaborateurs français comme le prouvent les slogans « À bas Hitler ! » (l. 7-8) et « Pétain dehors ! » (l. 8), de même que l'assassinat de l'officier de la Gestapo. On notera que c'est le commissaire qui prévient le père du narrateur et lui annonce que son fils « a des activités douteuses » (l. 16), ce qui révèle le fait que la police française menaçait les résistants tout autant que la Gestapo allemande, puisqu'elle était au courant des activités politiques de chacun.

Activités

1. Vocabulaire

Champ lexical de la Collaboration : collaborer, collaborateur, collabo, collaborationniste, Occupation, Vichy, armée, arrestations, torture, crime, collusion.

Champ lexical de la Résistance : refuser, résister, s'opposer, résistant, opposant, liberté, Libération,

armée de l'ombre, maquis, maquisard, franc-tireur, clandestinité, secrète, cachée, souterraine, désobéissance civile.

3. Vers la seconde

Strophes pour se souvenir

Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes
Ni l'orgue ni la prière aux agonisants
Onze ans déjà que cela passe vite onze ans
Vous vous étiez servi simplement de vos armes
La mort n'éblouit pas les yeux des Partisans

Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants
L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchait un effet de peur sur les passants

Nul ne semblait vous voir français de préférence
Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant
Mais à l'heure du couvre-feu des doigts errants
Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA [FRANCE
Et les mornes matins en étaient différents

Tout avait la couleur uniforme du givre
À la fin février pour vos derniers moments
Et c'est alors que l'un de vous dit calmement
Bonheur à tous Bonheur à ceux qui vont survivre
Je meurs sans haine en moi pour le peuple [allemand

Adieu la peine et le plaisir Adieu les roses
Adieu la vie adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses
Quand tout sera fini plus tard en Erivan

Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle et que le coeur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant

Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent
Vingt et trois qui donnaient leur cœur avant [le temps
Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant
Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir
Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant.

Louis Aragon, *Le Roman Inachevé*

Missak Manouchian (ou Michel Manouchian) était un militant communiste de la MOI (main-d'œuvre immigrée) et commissaire militaire des FTP-MOI (Francs-tireurs et partisans – main-d'œuvre immigrée) de la région parisienne, né dans une famille de paysans arméniens le 1er septembre 1906 à Adiyaman, dans l'actuelle Turquie, et mort le 21 février 1944, fusillé au fort du mont Valérien.
En 1955, à l'occasion de l'inauguration de la rue du Groupe Manouchian, située dans le 20e arrondissement de Paris, Aragon écrivit le poème intitulé « Strophes pour se souvenir » librement inspiré de la dernière lettre que Missak Manouchian adressa à son épouse, Mélinée, et qui sera mise en musique par Léo Ferré sous le titre *L'Affiche rouge*, en 1959.

Texte complémentaire

Voici la lettre-testament que Missak Manouchian écrivit à sa femme le 21 février 1944 :

Ma chère Mélinée, ma petite orpheline bien-aimée,
Dans quelques heures je ne serai plus de ce monde. Nous allons être fusillés cet après-midi, à quinze heures. Cela m'arrive comme un accident dans ma vie. Je n'y crois pas, mais pourtant je sais que je ne te verrai plus jamais. Que puis-je t'écrire ? Tout est confus en moi et bien clair en même temps.
Je m'étais engagé dans l'armée de la libération en soldat volontaire et je meurs à deux doigts de la victoire et du but. Bonheur à ceux qui vont nous survivre et goûter la douceur de la liberté, de la paix de demain.
Je suis sûr que le peuple français et tous les combattants de la liberté sauront honorer notre mémoire dignement.
Au moment de mourir, je proclame que je n'ai aucune haine contre le peuple allemand et contre qui que ce soit. Chacun aura ce qu'il mérite comme châtiment et comme récompense. Le peuple allemand et tous les autres peuples vivront en paix et en fraternité, après la guerre qui ne durera plus longtemps. Bonheur à tous.
J'ai un regret profond de ne t'avoir pas rendue heureuse. J'aurais bien voulu avoir un enfant de toi, comme tu le voulais toujours. Je te prie donc de te marier après la guerre sans faute et d'avoir un enfant pour accomplir ma dernière volonté. Marie-toi avec quelqu'un qui puisse te rendre heureuse.
Tous mes biens et toutes mes affaires, je te les lègue, à toi, à ta soeur et à mes neveux. Après la guerre, tu pourras faire valoir ton droit à la pension de guerre en tant que ma femme, car je meurs en soldat régulier de l'armée française de libération. Avec l'aide des amis qui voudront bien m'honorer, tu feras éditer mes poèmes et mes écrits… Tu apporteras mes souvenirs, si possible, à mes parents en Arménie.

Je mourrai tout à l'heure avec mes vingt-trois camarades, avec le courage et la sérénité d'un homme qui a la conscience bien tranquille, car personnellement, je n'ai fait de mal à personne et si je l'ai fait, je l'ai fait sans haine.
Aujourd'hui, il y a du soleil. C'est en regardant le soleil et la belle nature que j'ai tant aimée que je dirai adieu à la vie et à vous, tous, ma bien chère femme et mes bien chers amis. Je pardonne à tous ceux qui m'ont fait du mal ou qui ont voulu me faire du mal, sauf à celui qui nous a trahis pour racheter sa peau et ceux qui nous ont vendus.
Je t'embrasse bien fort ainsi que ta soeur et tous les amis qui me connaissent de loin ou de près. Je vous serre tous sur mon cœur. Adieu.

Ton ami, ton camarade, ton mari.

Michel MANOUCHIAN

Le nom de Manouchian figure sur l'« affiche rouge », il est écrit à son sujet : « Manouchian, Arménien, chef de bande, 56 attentats, 150 morts, 600 blessés ». La célèbre « affiche rouge » réalisée par les autorités d'occupation était une affiche de propagande, comme l'indique son texte « Des libérateurs ? La libération par l'armée du crime ! ». Elle avait pour but de décrédibiliser la Résistance et de faire peur aux Français en assimilant des résistants étrangers à des assassins. Mais elle ne parvint pas à ses fins : les soutiens de sympathisants se multiplièrent.
Aragon fait référence à l'affiche dans « Strophes pour se souvenir » lorsqu'il parle de « l'affiche qui semblait une tache de sang » et qui était placardée « sur les murs de nos villes ». Il évoque les résistants photographiés quand il écrit : « Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes / Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants / Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles / Y cherchait un effet de peur sur les passants ». Il montre également la réaction des Français dans la strophe suivante : « Nul ne semblait vous voir français de préférence / Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant / Mais à l'heure du couvre-feu des doigts errants / Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE / Et les mornes matins en étaient différents ».

Bibliographie

Vichy

Azéma Jean-Pierre & Wieviorka Olivier, *Vichy 1940-1944*, Paris, Éditions Perrin, collection « Tempus », 2004 (1re éd. 1997).

Bloch Marc, *L'Étrange défaite : témoignage écrit en 1940*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio Histoire », 1990 (1re éd. 1946).

Burrin Philippe, *La France à l'heure allemande (1940-1944)*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Histoire », 1997 (1re éd. 1995).

Ferro Marc, *Pétain*, Paris, Éditions Fayard, 1997 (1re éd. 1987).

Gervereau Laurent & Peschanski Denis, *La Propagande sous Vichy 1940-1944*, Paris, Éditions de la BDIC, collection « les publications de la BDIC », 1990.

Halls Wilfried D., *Les Jeunes et la politique de Vichy*, Paris, Éditions Syros alternatives, 1988.

Laborie Pierre, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, collection « l'Univers historique », 1990.

Marrus Michaël R. & Paxton Robert, *Vichy et les Juifs*, Paris, Librairie nationale française, 1990 (1re éd. 1981).

Paxton Robert, *La France de Vichy 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Histoire », 1999 (1re éd. 1973).

Rousso Henry, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Histoire », 1990 (1re éd. 1987).

Werth Léon, *33 jours*, Paris, Éditions V. Hamy, collection « Bis », 2005 (1re éd. 1992).

La Résistance

L'Humanité clandestine, Paris, Éditions sociales, 1975.

La Vérité, 1940-1944, journal trotskyste clandestin sous l'occupation nazie, EDI, 1978.

Agulhon Maurice, *De Gaulle. Histoire, symbole, mythe*, Paris, Éditions Hachette littérature, collection « Pluriel », 2001 (1re éd. 2000).

Azéma Jean-Pierre, *Jean Moulin : le politique, le rebelle, le résistant*, Paris, Éditions Perrin, collection « Tempus », 2006 (1re éd. 2003).

Berlière Jean-Marc & Liaigre Franck, *Le Sang des communistes : les bataillons de la jeunesse dans la lutte armée, automne 1941*, Éditions Fayard, collection « Nouvelles études contemporaines », 2004.

Crémieux-Brilhac Jean-Louis, *La France libre*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio Histoire », 2001 (1re éd. 1996).

Guingouin Georges, *Quatre ans de lutte sur le sol limousin*, Paris, Éditions Hachette, collection « La libération de la France », 1978 (1re éd. 1974).

Krivopissko Guy, *La Vie en mourir : lettres de fusillés, 1941-1944*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Histoire », 2006 (1re éd. 2003).

MARCOT François (dir.), *Dictionnaire historique de la Résistance : Résistance intérieure et France libre*, Paris, Éditions Robert Laffont collection « Bouquins », 2006.
MOULIN Jean, *Premier Combat. Journal posthume*, Paris, Éditions de Minuit, 1965 (1re éd. 1947).
PESCHANSKI Denis, *Des étrangers dans la Résistance*, Paris, Éditions l'Atelier, 2002.
SEGHERS Pierre, *La Résistance et ses poètes : France 1940-1945*, Paris, Éditions Seghers, 2004 (1re éd. 1974).
SEMELIN Jacques, *Sans armes face à Hitler. La résistance civile en Europe 1939-1945*, Paris, Éditions Payot et Rivages, collection « Petite bibliothèque Payot », 1998 (1re éd. 1989).

Sitographie

• Site de l'académie de Rennes : http://back.ac-rennes.fr/pedagogie/hist_geo/ResPeda/affiches/affiches/sommaire.htm (page proposant plusieurs articles sur la Seconde guerre mondiale)
• http://hsgm.free.fr/dossiers.htm (page proposant de nombreux dossiers ayant trait à la Seconde Guerre mondiale)
• Site regroupant les archives nationales : http://chan.archivesnationales.culture.gouv.fr/sdx/pl/search-ftoc.xsp?type=lfsubject&v=embl%C3%A8me&base=fa&doc=FRDAFANCH0098_72AJ (page proposant des documents sur la Seconde Guerre mondiale en France)

VICHY
• Site de l'académie de Lille : http://www2.ac-lille.fr/patrimoine-caac/Sport/projets/vichy.htm (article sur Vichy et le sport)
• Site du centre d'études Edmond Michelet : http://www.centremichelet.org/gallerieb.htm (article sur la politique familiale de Vichy)
• Site du centre d'études Edmond Michelet : http://www.centremichelet.org/galleriea.htm (article sur la propagande antibritannique)
• Site du mémorial de la Shoah : http://www.memorialdelashoah.org/upload/medias/en/biblio_vichy.doc (bibliographie sur le thème « Vichy et les Juifs »)

LA RÉSISTANCE
• Site Herodote.net : http://www.herodote.net/histoire/synthese.php?ID=175&ID_dossier=4 (dossier sur la Résistance)
• Site de la BNF : http://www.bnf.fr/PAGES/catalog/rtf/resistance.rtf (bibliographie sélective sur la Résistance en France)
• Site de la Coupole, centre d'histoire et de mémoire du Nord-Pas-de-Calais : http://www.lacoupole-france.com/fr/historique/occupation_resistance.asp (article portant sur le Nord de la France occupé de 1940 à 1944)
• Site du CDDP de l'Indre : http://wwwphp.ac-orleans-tours.fr/crdp/cddp36/article.php3?id_article=317 (article intitulé « 1940-1944 : La Résistance berrichonne s'adresse aux paysans de l'Indre »)
• Site de l'association des amis de la fondation de la Résistance : http://www.memoresist.org/
• Site de l'institut du temps présent : http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php?article274 (bibliographie sur la presse clandestine)
• Site mémoire.net : http://www.memoire-net.org/etran/etrang7.html (article sur les étrangers dans la Résistance)
• Site Herodote.net : http://www.herodote.net/histoire/evenement.php?jour=19440221 (article sur « l'affiche rouge »)
• Site de mémoire 78 : http://pagesperso-orange.fr/memoire78/pages/moi3.html (article sur le groupe Manouchian)

3. Raconter l'indicible

L'expérience des camps : Jorge Semprun et Élie Wiesel p. 146-148

ÉTUDIER LES TEXTES

Pour commencer

1. Voici quelques films traitant de la déportation :
– *Nuit et brouillard*, d'Alain Resnais (1956) ;
– *Le journal d'Anne Frank*, de George Stevens (1959) ;
– *L'enclos*, d'Armand Gatti (1960) ;
– *Le vieil homme et l'enfant*, de Claude Berri (1967) ;
– *Les guichets du Louvre*, de Michel Mitrani (1973) ;
– *Un sac de billes*, de Jacques Doillon (1975) ;
– *Monsieur Klein*, de Joseph Losey (1976) ;
– *Shoah*, de Claude Lanzmann (1976-1985) ;
– *Au revoir les enfants*, de Louis Malle (1987) ;
– *Hôtel Terminus*, de Max Ophüls (1988) ;
– *De Nuremberg à Nuremberg*, de Frédéric Rossif (1989) ;
– *La liste de Schindler*, de Steven Spielberg (1993) ;
– *La vie est belle*, de Roberto Benigni (1998) ;
– *Jakob le menteur*, de Peter Kassovitz (1999).

Voici quelques livres traitant de ce thème :
– Antelme Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, 1968 ;
– Becker Jurek, *Jakob le menteur*, Paris, Grasset, collection « Les cahiers rouges », 1997 ;
– Levi Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, 1987 ;
– Levi Primo, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Éditions Gallimard, 1989 ;
– Rousset David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1965 ;
– Semprun Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1994 ;
– Tillion Germaine, *Ravensbrück*, Paris, Éditions du Seuil, 1988 ;
– Wiesel Élie, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

Texte 1 : Un univers brutal et déshumanisé

2. Voici les lieux successifs que parcourent les déportés :
– l'avenue des Aigles, caractérisée par le bruit, la présence de chiens, la boue, la « lumière crue des projecteurs » (l. 2) et la violence des officiers qui donnent des « coups de crosse » (l. 1) ;
– une place indéterminée à l'intérieur du camp, « une fois franchi le portail monumental » (l. 5), caractérisée cette fois-ci par un « silence glacial » (l. 3) et la nuit (les chiens, les S.S. ont disparu, ainsi que les « grands éclairages wagnériens » (l. 4)) ;
– un bâtiment à deux étages, où les déportés sont d'abord envoyés « dans une immense salle de douches » (l. 7-8), située au rez-de-chaussée, à l'eau « infecte, tiède et fétide » (l. 9-10), où les déportés restèrent pendant « très longtemps » (l. 10) ;
– une salle attenante aux douches, avec un comptoir où les déportés doivent déposer leurs effets personnels et tous leurs vêtements ;
– une autre salle, toujours au rez-de-chaussée, où « des coiffeurs, armés de tondeuses électriques dont les fils pendaient du plafond » (l. 18-20), les rasent intégralement.
Il se dégage évidemment de ces lieux une impression d'horreur, d'angoisse, due en partie à certains contrastes violents entre le bruit, les lumières criardes et la présence douloureuse des S.S., qui caractérisent l'avenue des Aigles, et le silence, la nuit qui s'abattent brutalement sur le camp. Mais également à une géométrie froide de labyrinthe, la succession des longues pièces du rez-de-chaussée et à certains détails effroyables, l'eau fétide des douches, les fils qui pendent dans la salle des coiffeurs…

3. La brutalité des hommes qui s'occupent des déportés se révèlent à chaque instant du texte : des « coups de crosse » (l. 1) portés par les S.S. dans l'avenue des Aigles, au rasage intégral opéré par des coiffeurs « armés de tondeuses électriques » (l. 19), en passant par l'entassement dans la salle de douches, les ordres hurlés (l. 11) afin que les déportés, « poussés » (l. 12), changent de lieu.

4. Les déportés sont dépouillés de leurs vêtements et de leurs « objets personnels » (l. 13-14) ; on les dépouille également de leurs cheveux, de leurs poils : par là, les officiers annihilent l'individu. Si Semprun peut noter que la comparaison « habituelle et banale » (l. 23) de l'homme avec le ver « devenait pertinente » (l. 23) dans le camp de Buchenwald, c'est que l'image est animale, et ravale l'individu à l'état de lombric rampant. Plus de dignité, règne l'indifférenciation.

5. Nous pouvons dire, grâce aux réponses précédentes, que les déportés ont été traités comme des animaux : entassés comme des bêtes de somme dans des trains, puis dans des douches, devenus « paquets de quinze à vingt hommes » (l. 12) que l'on déplace de salles en salles, sans paroles sinon hurlées, réduits à l'état de ver, dépouillés de tout ce qui faisait d'eux des hommes.

6. L'organisation et les ordres sont sans visage, comme le prouvent les nombreuses phrases à la forme passive, où triomphe le pronom indéfini, « on » : « On nous avait conduits… » (l. 6) ; « … nous fûmes tassés… » (l. 7) (il manque le complément d'agent) ; « Des portes se sont ouvertes, on a hurlé des ordres. » (l. 11) ; « … nous avons été poussés… » (l. 12) (il manque là aussi le complément d'agent).
L'organisation S.S. est réduite à une menace énorme et indéfinie, celle du « ça » : « … ça a bougé de nouveau. » (l. 11).

Texte 2 : Des visions d'horreur bouleversantes

7. Le narrateur n'oubliera jamais sa « première nuit de camp » (l. 1), les flammes et la fumée, qui s'échappait des cheminées, « les petits visages des enfants » (l. 4), le « silence nocturne » (l. 7). Beaucoup de mots suggèrent la présence des fours crématoires : la « fumée » (l. 3), les corps des enfants qui se transforment « en volutes sous un azur muet » (l. 5), les « flammes » (l. 6).

8. La figure de style est l'anaphore de « Jamais je n'oublierai ». Cette répétition en début de vers permet d'affirmer l'impossibilité de l'oubli : elle crée une litanie du souvenir obsédant.

9. Le narrateur a perdu la foi : « Jamais je n'oublierai ces flammes qui consumèrent pour toujours ma foi » (l. 6) ; « Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinèrent mon Dieu… » (l. 9). Les verbes « consumer » (l. 6) et « assassiner » (l. 9) montrent la violence de cette perte, ainsi que « pour toujours » (l. 6) qui en marque l'irréversibilité.

10. Cette phrase révèle le désespoir du narrateur : il ne peut imaginer autre chose que l'enfer. Pour lui-même et ses compagnons, Élie Wiesel se représente des tortures effroyables, une « brutalité bestiale » (l. 15) sans fin, et enfin la mort, puisque l'enfer en est le séjour.

Pour conclure

11. Ces deux témoignages sont importants à plusieurs égards : d'une part, ils nous livrent une description « de l'intérieur », une expérience personnelle de l'horreur des camps ; d'autre part, et en raison même de leur statut de témoignage, ils sont les preuves irréfutables de la barbarie nazie et un argument de poids contre les révisionnistes.

Activités

2. Vers la seconde Voici une liste très rudimentaire de quelques camps de transit, de concentration et/ou d'extermination pendant la période nazie.
Camps de déportés en France : Drancy, Natzwiller-Struthof.
Camps de déportés en Allemagne : Dachau, Buchenwald.
Camps de déportés en Pologne : Auschwitz-Birkenau, Treblinka.
Camps de déportés en Autriche : Mauthausen.

La bombe atomique sur Hiroshima : Keiji Nakazama et Tamiki Hara

p. 149-151

Étudier la planche de BD

Pour commencer

1. Le bombardement de la ville japonaise d'Hiroshima par les États-Unis a eu lieu le 6 août 1945. Larguée du bombardier B-29 surnommé *Enola Gay*, elle a explosé à 300 m d'altitude et détruit cette ville de 250 000 habitants à 70 % faisant, sur le coup, 75 000 morts (et au total 160 000). La ville de Nagasaki reçut, le 9 août, la deuxième bombe qui fit 40 000 morts et autant de blessés. Ces destructions entraînèrent la capitulation immédiate du Japon et l'occupation du pays par les États-Unis.

La bande dessinée

2. Chronologiquement, la grande case verticale de droite montrant l'explosion de la bombe, se situe avant les cases de gauche représentant la réaction de Gen après l'explosion. On peut aussi repérer la disposition du long cri qui monte de la terre vers le ciel de droite à gauche, c'est-à-dire dans le sens de lecture de l'écriture japonaise.

3. L'auteur représente la spécificité de la bombe atomique par le « champignon » désormais symbolique, l'éclair de lumière dans le ciel (case de droite) et la nuit noire au niveau du sol (cases de gauche). Les destructions matérielles ne sont pas propres à la bombe atomique mais sont le fait de n'importe quelle bombe.
L'auteur, Nakazawa, est né à Hiroshima en 1939. Il est témoin de l'explosion de la bombe le 6 août 1945 et perd son père (pacifiste dans la vie comme dans le manga), sa sœur et l'un de ses frères. En 1968, il exprime pour la première fois ses souvenirs de l'explosion dans *Sous la pluie noire*. En 1973, il débute sa longue série autobiographique, *Gen aux pieds nus*, qui deviendra *Gen d'Hiroshima* (8 tomes édités en France de 2003 à 2006) bientôt adapté au théâtre puis au cinéma.

Document complémentaire

Entretien avec Keiji Nakazawa – http://www.actuabd.com/spip.php?article723

– Quelle a été l'expérience personnelle de votre famille lors du bombardement d'Hiroshima ? Comment a-t-elle survécu ?
Exactement de la façon qui est celle qui a été décrite dans *Gen d'Hiroshima*. Ni plus, ni moins.

– Quelle a été votre propre expérience de cette tragédie ? Pensez-vous que les Américains ont eu raison d'accéder à de telles extrémités ?
J'ai la conviction que les Américains savaient que l'issue de la guerre leur était favorable mais qu'ils ont utilisé l'occasion des bombardements d'Hiroshima et Nagasaki pour expérimenter leur bombe.

– Comment votre famille s'est-elle reconstruite après ce drame ?
Nous avons reconstruit notre vie, comme dans *Gen d'Hiroshima*.

– Quand avez-vous décidé de réaliser ce témoignage ? Pensez-vous que la BD soit le meilleur vecteur pour témoigner de telles atrocités ?
Ma mère décéda à l'âge de 60 ans. Quand nous avons incinéré son corps, elle n'avait plus d'os. J'ai pensé que le rayonnement de la bombe atomique avait détruit jusqu'à sa matière osseuse. Cela m'a révulsé. Je décidai aussitôt de faire une

BD qui raconte la bombe. La BD est un média idéal pour pratiquer ce type de témoignage car le caractère immédiat de sa lecture en permet un accès facile à quiconque.

4. Les effets montrés sont les destructions matérielles et la nuit noire. Les autres effets – dont certains sont visibles sur les planches suivantes – sont la chaleur (les corps fondaient), le très grand nombre de victimes et la radioactivité dégagée par l'explosion.

Étudier le texte

Un réveil brutal

5. Le narrateur nous apprend, quant à la vie à Hiroshima à cette époque, qu'une menace planait sur la ville avant l'explosion atomique, ce qui nous permet de comprendre sa crainte : « … je n'étais plus du tout certain maintenant que ma ville natale restât intacte jusque-là. » (l. 4-5). Il précise qu'il y avait des restrictions d'électricité et que cela empêchait les gens de travailler (l. 6) ; pourtant, note-t-il, bien que ce fût un jour chômé, il était le seul homme à « se promener en ville » (l. 7). De plus, la vie à Hiroshima était ponctuée d'alertes aériennes (l. 23).
Quant à sa propre vie, le narrateur nous en dévoile surtout les deuils : sa femme et ses parents sont décédés. Le 4 août, il se rend sur leur tombe ; le surlendemain, la bombe atomique explose. Nous savons également qu'il vit dans une maison en compagnie de sa sœur : « Je me levai et entrai dans les cabinets sans répondre à ma sœur… » (l. 25-26).

6. Le narrateur explique qu'il ait eu la vie sauve parce qu'il se trouvait aux cabinets lorsque la bombe explosa. Cette information, qui nous permet de connaître l'heure de l'explosion (un peu plus de huit heures), vaut surtout pour la place qu'elle laisse au hasard : en effet, le narrateur eût pu se trouver ailleurs. Cela renforce le côté fatal et tragique du bombardement : hommes et femmes vaquaient à leurs occupations, et beaucoup moururent tandis qu'ils accomplissaient les actes les plus quotidiens. Certains prenaient leur petit-déjeuner, d'autres s'affairaient à la cuisine ; le narrateur, quant à lui, était aux cabinets. La guerre ne concerne plus les soldats, mais la population civile.

7. Divers mots et expressions traduisent la violence de la déflagration : « un grand coup » (l. 29) ; « un voile noir tomba » (l. 29) ; « bruit » (l. 31) ; « un bruit de rafale » (l. 35) ; « mes yeux ne voyaient plus » (l. 35) ; « les maisons détruites » (l. 36-37) ; « le choc » (l. 40) ; « complètement aveuglé » (l. 41) ; « la poussière qui obscurcissait tout » (l. 45-46) ; « les murs troués » (l. 46-47) ; « soufflés et projetés de tous côtés » (l. 48). Les uns insistent sur l'action de la bombe sur l'environnement extérieur ; les autres mettent en avant les conséquences émotionnelles et sensitives sur le narrateur.
On relèvera également diverses comparaisons et images : « … c'était comme si quelque chose telle une tornade… » (l. 32) ; « Cela ressemblait à un moment terrible d'un horrible cauchemar. » (l. 39) ; « … j'avais eu le sentiment d'être au cœur d'une terrible tragédie. » (l. 43) ; « J'avais déjà été témoin de ce genre de scène mais seulement au cinéma. » (l. 43-44). Toutes participent à la peinture effroyable des effets du bombardement.

8. Un « voile noir » (l. 29) tombe devant ses yeux, il ne voit plus (l. 35) et seul le « bruit de rafale » (l. 35) lui parvient. Cependant, peu à peu, il recouvre la vue (l. 36-38).
Il ressent premièrement de la peur, qui se manifeste notamment par des hurlements instinctifs (l. 30). La peur devient progressivement « angoisse » (l. 35), en partie parce qu'il est aveuglé. Puis, recouvrant ses esprits et découvrant la tragédie, il ressent un désespoir « terrible », digne « d'un horrible cauchemar » (l. 39). Il a le sentiment « d'être au cœur d'une terrible tragédie » (l. 43) même si, par ailleurs, il a dû ressentir comme une sorte de soulagement à l'idée d'être encore en vie.

9. Le narrateur ne semble pas comprendre ce qui se passe. Son aveuglement, réel, est susceptible également d'une lecture symbolique. En effet, à aucun moment lors de la description de ce qui se passa en ce matin du 6 août, il n'évoque la bombe. Les termes sont vagues (« un grand coup »), relayés par des comparaisons approximatives (« telle une tornade ») ; cela ressemble à un cauchemar, cela paraît être une scène de cinéma, mais l'on ne sait ce que c'est. Le narrateur en est donc réduit à la notation impressionniste de détails : maisons détruites apparaissant dans une « vague luminosité » (l. 37-38) ; environs renaissant « dans le vague » (l. 42) ; « pans de ciel bleu » (l. 45) à travers la poussière ; « rayons de lumière » (l. 46) pénétrant « par les murs troués » (l. 46-47) ; tatamis soufflés et projetés…

Pour conclure

10. Les deux témoignages concordent assez : dans les deux cas, nous recueillons la parole d'un survivant qui doit la vie au hasard. L'un était aux cabinets, l'autre dans son lit. Nous pouvons également rapprocher l'aveuglement du narrateur de *Hiroshima, Fleurs d'été* et le noir qui obscurcit la vision de Keiji Nakazawa. Les deux personnages ne

comprennent pas ce qui s'est passé. Ils ne sont capables de rendre compte que de la violence du choc.

11. Les élèves seront peut-être plus sensibles au témoignage visuel : la bande dessinée de Keiji Nakazawa est plus directe que le texte de Tamiki Hara. Cependant, il faudra faire apprécier aux élèves les informations psychologiques plus explicites que permet l'écriture.

ACTIVITÉS

2. B2i

La bombe et ses effets immédiats

Le 6 août 1945, le bombardier B-29 *Enola Gay* piloté par Paul Tibbets, décolle de la base de Tinian, avec à son bord une bombe atomique à l'uranium 235 d'une puissance de 12 kilotonnes, surnommée *Little Boy*. L'équipage, composé de douze hommes, compte quatre scientifiques. L'avion est d'ailleurs escorté par deux autres B-29, qui renferment des instruments scientifiques destinés à analyser l'explosion. À Hiroshima, à 7 h 09 (heure locale) un B-29 d'observation météorologique est repéré. Il est utilisé par les Américains pour savoir si les conditions de visibilité pour le bombardement sont bonnes. L'alerte est donc déclenchée avec des annonces à l'attention de la population.
Au même moment, deux autres appareils survolent Kokura et Nagasaki pour une mission de reconnaissance identique. Les conditions météorologiques sont très bonnes au-dessus de Hiroshima, la ville est donc choisie comme cible. Au sol, l'alerte aérienne est levée à 7 h 30. Les habitants ne paniquent pas car ils ont l'habitude de voir des avions américains survoler leur ville en direction du Nord.
La bombe, recouverte de signatures et d'injures à l'adresse des Japonais, est larguée à 8 h 15, à près de 9 000 mètres au-dessus de la ville. À 8 h 16 min 02 s heure locale, après 43 secondes de chute libre, la bombe explose à 600 mètres du sol, à la verticale de l'hôpital Shima, en plein cœur de l'agglomération.
L'explosion, équivalent à celle d'environ 15 000 tonnes de TNT, rase instantanément la ville. Une énorme bulle de gaz incandescent de plus de 400 mètres de diamètre se forme et émet un puissant rayonnement thermique. Pendant un bref instant, les températures s'élèvent jusqu'à peut-être 4 000°C, des incendies se déclenchent à des kilomètres.
Le nombre de victimes est difficile à évaluer du fait des circonstances (ville en partie évacuée, présence de réfugiés venant d'autres villes, destruction des archives d'état civil, disparition simultanée de tous les membres d'une même famille, crémations de masse). D'après une estimation de 1946, il y aurait eu entre 70 000 et 80 000 morts, brûlés ou ensevelis sous les décombres des habitations, et autant de blessés. Une autre estimation fait état de 68 000 morts et 76 000 blessés. Une autre, plus récente, avance qu'il y aurait eu de 90 000 à 140 000 morts.
À leur retour, les aviateurs américains verront pendant 500 kilomètres le champignon qui a atteint 10 000 mètres d'altitude en seulement deux minutes. L'*Enola Gay* atterrit six heures plus tard à Tinian et l'équipage est aussitôt décoré pour sa mission.
Cependant, le Japon refuse de capituler. Une autre bombe est donc envoyée le 9 août 1945 sur la ville de Nagasaki, tuant 60 000 personnes sur le coup. Les Japonais capitulent le lendemain.

Les effets à longs termes

Les dommages psychologiques sont importants.
Les effets à long terme sur la santé physique sont essentiellement liés à l'irradiation et aux retombées radioactives. Car les conséquences de la bombe se font encore sentir aujourd'hui.
Cependant, leur évaluation n'est pas simple. En effet, les survivants ont été atteints de façon très hétérogène. Ainsi, selon que certains se soient baignés dans des eaux contaminées ou en aient ingurgitées, les doses reçues et les organes touchés ne sont pas les mêmes. Une corrélation précise dose/effet reste donc difficile à établir. Quelques certitudes se dégagent cependant. Dans les dix ans suivant l'explosion, on observe un pic de leucémies et de myélomes (cancers de la moelle osseuse) significatif.
Ce n'est que trente ans après l'explosion que se manifeste un surcroît de tumeurs solides, en particulier du sein, de la peau, des poumons, de la vessie, de la thyroïde, des ovaires. Il est pratiquement impossible de savoir si l'irradiation a causé des anomalies génétiques héréditaires. En effet, les femmes enceintes en août 1945 ont presque toutes décidé de se faire avorter, et les jeunes d'alors, considérées comme des pestiférées, ont rarement trouvé un conjoint – et encore moins eu un enfant.

Œuvre intégrale : *Chante, Luna* p. 152-153

Étude de l'œuvre de Paule du Bouchet

Le lieu et les personnages (chapitre 1)

1. Dans le chapitre 1, le lecteur découvre que le roman se passe en Pologne, à Varsovie. Le moment de l'action est donné : « Pourtant, nous étions en 1936 et la guerre était déjà dans l'air. »

2. a. La narratrice est présentée dès le début du roman : « Je m'appelle Lula, mais quand j'étais petite, on m'appelait Luna. »
b. On apprend que, dès l'enfance, elle chantait tout le temps, qu'elle vivait dans une famille où la musique comptait beaucoup : le père « aimait passionnément la musique », emmenait ses deux enfants dès leurs cinq ans « à tous les concerts où il se rendait régulièrement. ». Les deux enfants apprennent le violon. Luna a une voix exceptionnelle. Elle va à la chorale de son école avec son amie Tekla et, ayant réussi un concours de chant, elle entre à la chorale de la radio de Varsovie, dans la classe de Madame Panfiska. Célia, la fille unique du rabbin qui habite dans le même immeuble que la famille de Luna, est une fille timide et brillante et Luna dit qu'elle est « un peu amie » avec elle.

3. La famille de Luna se compose du père, Henryk, de la mère, Shoshana, de Luna et de son jeune frère, Jakob.
Le père est décrit comme un homme cultivé, qui aime la musique et la littérature allemandes. Il est très fier de sa fille et ne manque jamais une occasion de faire admirer sa voix. Il est devenu éditeur en Pologne après avoir fait des études d'ingénieur à Bonn. Il est très proche de Luna et cette dernière admire et aime beaucoup son père.
« Maman, c'était différent » ainsi commence le portrait de sa mère par Luna. Fille de rabbin, la mère est une personne très réservée, très religieuse et très soucieuse de respecter ce qu'elle considère comme le bien. Elle est moins proche de Luna que ne l'est son père.
Jakob est âgé de huit ans, lui aussi admire Luna lorsqu'elle chante, mais il ne comprend pas toujours la fantaisie de sa sœur.
L'autre personnage de la famille n'habite pas à Varsovie mais à Otwoç : c'est la mère du père de Luna. Elle est polonaise et a épousé un Juif. C'est une femme qui est toujours de bonne humeur et choque beaucoup sa belle-fille par son franc-parler et son mépris des conventions. Elle chante, elle aussi et est très proche de sa petite-fille.

4. Tous les membres de la famille appartiennent à la même religion : le judaïsme. Mais alors que la mère de Luna, fille de rabbin, suit strictement les préceptes de sa religion, le père semble moins rigide devant les obligations religieuses. Quant à la grand-mère, catholique convertie au judaïsme par amour pour Dolek, elle pratique un judaïsme « d'une nature particulière », mélange d'expressions venant de son ancienne religion et de coutumes juives (la cuisine kasher, par exemple).

La guerre et le début des persécutions (chapitre 2)

5. Les Allemands entrent dans Varsovie en septembre 1939. La ville est « sous un déluge de feu ». La famille de Luna passe plusieurs jours dans des caves. Certains Juifs (les plus riches) quittent la ville. Ceux qui restent, « ceux qui attendent » sont soumis à des ordres de plus en plus nombreux et de plus en plus humiliants : descendre du trottoir quand on croise un Allemand, arrêter de fréquenter les cafés, ne plus traverser un jardin public, ne plus cuire son pain, accepter de ne plus avoir d'argent sur soi, ne plus se faire soigner par un médecin « aryen », ne plus porter de bijoux, ne plus prendre le tramway, ne plus entrer dans une boutique « aryenne », ne plus aller à l'école, porter un brassard blanc avec une étoile de David bleue dessus.

6. a. Les nazis finissent par séparer les Juifs des autres habitants de Varsovie en les enfermant dans le ghetto, quartier encerclé par un mur construit par les Juifs eux-mêmes. « Le 15 novembre 1940, les portes du ghetto se sont refermées sur nous. »
b. Les familles sont obligés d'accueillir des membres de leur famille n'habitant pas dans le ghetto, et ainsi de vivre entassés dans les appartements. La famille de la narratrice accueille la grand-mère Ewa, l'oncle et la tante accompagnés de leur fils Jerzy. Ils se retrouvent « à huit dans [leur] trois pièces cuisine ».

7. a. L'obligation de vivre entassés dans un espace réduit crée des tensions dans les familles. La mère de la narratrice, enceinte, doit accoucher à la maison car il n'y a plus de place à l'hôpital. Tous les Juifs qui viennent à Varsovie n'ont pas la possibilité de se loger. « Très vite, les gens devenaient des clochards, des mendiants qui se laissaient mourir dans la rue. » Le chômage s'installe, la misère, la faim, la maladie, la mort deviennent le lot commun. La violence apparaît : « Tous les soirs des Juifs étaient abattus dans la rue ou chez eux. » Chacun s'enferme et tous ont peur.

b. Le père de Luna a pu conserver son travail d'imprimeur. La famille continue donc à pouvoir subvenir à ses besoins. Cependant la pression des Allemands, les demandes d'une sorte de collaboration amène le père à fermer son imprimerie et à entrer au Judenrat, conseil juif chargé par les Allemands de gouverner le ghetto.
Le typhus va faire son apparition et les morts devenir plus nombreux encore. Au mois de mars 1941, la mère de Luna tombe malade et finit par mourir du typhus au mois de mai. La nourriture est de plus en plus rare, le petit Isaac, dernier né de la famille est tout près de la mort et est sauvé grâce à Jerzy, qui a réussi à se procurer des citrons venus de l'autre côté du mur.
Luna, dont la voix est appréciée, chante pendant un certain temps au Britannia, un café fréquenté par les Juifs riches et quelques Allemands. Elle gagne ainsi autant d'argent que son père.
Mais, après la mort de sa mère, Luna semble sombrer dans la dépression. Seules l'attitude courageuse de sa grand-mère et les remarques de son cousin Jerzy, la conduisent à reprendre le chant. Elle chante le matin dans l'appartement du quatrième étage et s'aperçoit qu'un jeune soldat en uniforme l'écoute et paraît gêné par l'habit qu'il porte. Elle achève de guérir de sa dépression en fréquentant un cours de maquillage. Elle y reste peu mais rencontre sa nouvelle amie, Rosa.
c. Luna, malgré les difficultés, perd rarement courage. Elle a, pour vaincre le désespoir et apporter le réconfort à son entourage, la beauté de sa voix et le plaisir qu'elle éprouve lorsqu'elle chante.

L'amitié et la résistance (chapitre 3)

8. Les Allemands affament les Juifs, les tuent dans les rues et commencent à pratiquer des rafles, mettant les habitants du ghetto dans des trains pour Treblinka, le camp de la mort.

9. Une jeune fille, Rosa, arrivée dans le ghetto en février, va devenir l'amie de Luna et lui montrer comment aider plus malheureux que soi et garder malgré tout la force de rire.

10. Le père de Luna, qui est resté au Judenrat, souffre de devoir obéir aux ordres cruels des Allemands (fabriquer du fil de fer barbelé qui servira à enfermer les Juifs déportés à Treblinka, par exemple). Il connaît l'avenir réservé aux Juifs de Pologne. Il aide ceux qui organisent secrètement la résistance et, finalement, accepte de rejoindre leur groupe. Il parvient à fournir des informations précieuses à ses amis grâce à sa connaissance du polonais et à son physique qui ne permet pas de le reconnaître comme Juif.

La menace s'intensifie, la résistance s'organise (chapitres 4 et 5)

11. Avec *l'Aktion,* les nazis opèrent des rafles systématiques dans le ghetto de Varsovie. Le 22 juillet 1942, le Judenrat avait reçu l'ordre de livrer six mille Juifs par jour afin qu'ils soient conduits à Treblinka. Le double était exigé pour le lendemain et un convoi d'enfants devait quitter Varsovie.

12. Le passage dans lequel le docteur Korçak doit conduire les enfants vers la déportation se trouve dans le chapitre 4. Cet épisode émeut violemment le lecteur, qui ne peut comprendre de tels actes de cruauté. Le courage, la force de caractère du docteur Korçak, son dévouement envers les enfants et sa dignité face à la barbarie provoquent l'admiration.

13. Après le départ des deux frères de Luna, son père reste prostré. Luna lui propose timidement de chanter pour lui. Il accepte et c'est avec les lieder de Schubert, *le Roi des aulnes*, qu'ils écoutaient ensemble, et qu'ils aimaient particulièrement, que Luna redonne « vie à [son] père ».

14. De la famille de Luna, il ne reste plus que la grand-mère, le père et Luna. La grand-mère est, à son tour, emmenée à Treblinka.
Luna entre dans l'Organisation, groupe de résistance auquel participent son père et son amie Rosa.

L'amour, la mort et la fin de l'horreur (chapitres 6, 7, 8)

15. La résistance s'organise en secret dans des caves. Les membres parviennent à se procurer des armes et à les faire parvenir dans le ghetto par les égouts.
Fin janvier 1943, le ghetto résiste à une nouvelle *Aktion*. Les groupes se sont battus et les Allemands ont, pour la première fois, reculé.
Fin février, les Allemands ont repris de nouvelles déportations mais personne ne s'est présenté. Les Allemands, furieux, se remettent alors à rafler avec fureur.

16. C'est au cours d'une de ces rafles que le père de Luna reçoit un violent coup de matraque alors qu'il vient de foncer sur les policiers en hurlant : « Salauds ! Traîtres ! ».
Il reste inconscient quelques minutes puis est emmené avec sa fille dans un camion. Il lui demande de chanter et c'est alors que Luna voit à nouveau le soldat au calot noir qui, pour la seconde fois, lui sauve la vie en l'aidant à fuir. Elle sait alors qu'elle ne reverra plus son père.

17. Luna s'était déjà trouvée en danger de mort lorsque ses frères ont été emmenés et c'est déjà ce même soldat, qui semble attiré par la voix de Luna (qu'il a découverte au Britannia), qui lui a permis de s'échapper. Cette fois encore, c'est sa voix qui a permis à cet homme de la retrouver et de lui sauver la vie.

18. Lors de la dernière tentative de sauvetage de Luna et de Rosa, le jeune Allemand Hans, celui qui suivait la voix de Luna, les emmène jusqu'à un large égout. Il leur donne un plan qu'elles doivent suivre précisément. Il doit les quitter, et elles poursuivent leur trajet seules.
Elles doivent arriver vers six ou sept heures du matin et sont attendues par un Polonais résistant, Wladek. Elles devaient avancer dans l'eau boueuse et malodorante. Elles se perdent et prennent un sérieux retard. Elles entendent une détonation et sont rattrapées par un nuage de gaz asphyxiants. Elles s'évanouissent et lorsque Luna se réveille, elle se met à chanter doucement le chant des morts pour tous ceux qu'elle a perdus. Son chant permet à leurs amis de les trouver. Elles sont vivantes. Mais leurs amis ayant croisé trois soldats allemand les ont tués, or, parmi ces trois soldats se trouvait celui que Luna aimait, Hans.

19. De cet épisode terrible, Luna, Wladek, Rosa et sa petite fille Brashele, sortent vivants. Plus tard, Luna a épousé Wladek et ils sont partis vivre aux États-Unis.

20. La voix de Luna lui a sauvé la vie, mais elle a aussi permis à tous ceux qui entouraient la jeune fille de ne pas succomber au désespoir et de trouver un réconfort dans la musique, et cela même dans les pires moments.

Prolongements

Les faits historiques

1. La description de l'arrivée des Allemands, de la vie dans des caves, de la Résistance… font écho aux documents historiques.

2. Cette question peut faire l'objet d'un débat en classe.

Le ghetto au cinéma

1. La musique, les événements historiques dans le ghetto rapprochent le roman de Paule du Bouchet et le film de Polanski.

Atelier méthode : Rédiger la notice biographique d'un héros de la Résistance p. 154-155

La Seconde Guerre mondiale est au programme en classe de 3e et il est possible que les élèves soient amenés cette année, ou au lycée, à rédiger de telles notices. Pour éviter les problèmes liés à l'habitude du « copier-coller », qui se développe, il faut préparer très tôt les élèves à savoir faire eux-mêmes cette démarche de recherche, puis de rédaction. C'est ce que propose cet atelier méthode : un cheminement précis, qui guide nos élèves.
Ce travail nécessite deux à trois séances et un accès à une salle informatique ou à un CDI bien fourni.

Étape 2

B. 1. a. « arrêté en juin 1940 », « maltraité et enfermé », « tente de se suicider », « idées républicaines marquées à gauche », « révoqué par le Régime de Vichy », « prend contact [avec De Gaulle] et entre dans la Résistance française ».
b. 1er paragraphe : l'arrestation par les Allemands
2e paragraphe : la révocation par Vichy
3e paragraphe : l'entrée dans la Résistance française

Étape 3

1. a. L'introduction est composée de la 1re phrase de ce texte ; la conclusion correspond au dernier paragraphe.
b. On apprend les raisons de son engagement politique, puis sa progression dans la Résistance et, enfin, son arrestation et son exécution.
c. La notice est illustrée par plusieurs actions de Thomas Elek au sein de la Résistance : collage de papillons, attentat, etc.

Cap sur le brevet : *Journal* d'Anne Frank p. 156-157

Questions

Un journal en forme de lettre

1. Les éléments qui donnent à cette page de journal l'apparence d'une lettre sont : la formule d'adresse (« Chère Kitty »), la formule de politesse (« Bien à toi »), la date d'écriture (« Vendredi 9 octobre

1942 »), la signature (« Anne »), ainsi que la forte présence de l'émetteur (« je ») et du destinataire (« tu », « te »).

2. Les phrases dans lesquelles Anne s'adresse directement à son destinataire imaginaire sont : « Aujourd'hui je n'ai que des nouvelles sinistres et déprimantes à te donner » (l. 2-3) ; « As-tu entendu parler d'otages ? » (l. 51-52).
On peut supposer qu'Anne Frank a choisi de s'adresser à une destinataire imaginaire afin de créer une distance nécessaire entre elle-même et les événements terribles qu'elle vit. Écrire comme s'il s'agissait d'informer une amie, c'est se forcer à narrer pour un autre que soi, c'est sortir du ressassement de soi à soi, et ainsi échapper – autant que faire se peut – à la tristesse, à l'angoisse qui rongent et se nourrissent d'un rapport exclusif au moi.
D'autre part, d'un point de vue psychologique, on remarquera que cette feinte quasi schizophrène reproduit les sentiments ambivalents d'Anne pour l'Allemagne, cette patrie qui l'expulse, ce chez-soi qui la condamne à mort. La lettre peut alors être considérée comme le moyen d'écriture privilégié de l'exilé, qui envoie à l'autre – celui qui est loin, celui qui est resté au pays – des nouvelles qui lui permettent, aussi graves et déprimantes soient-elles, de rester en contact avec sa nation.

« Des nouvelles déprimantes »

3. Anne rapporte l'arrestation des Juifs par la Gestapo, leur déportation au camp de Westerbork « dans des wagons à bestiaux » (l. 8), elle décrit les conditions de vie effroyables des prisonniers de Westerbork, suppose que les Juifs se font massacrer par asphyxie au gaz « dans les régions lointaines et barbares où on les envoie » (l. 21-22). Elle raconte l'histoire d'une vieille femme juive qui attendait que la Gestapo allât « chercher une voiture pour la transporter » (l. 31-32), évoque les jeunes hommes – dont Bertus, le fiancé de Bep – qui doivent partir en Allemagne et qui essaient de se glisser hors du train pour y échapper. Enfin, elle parle des otages que l'on exécute lorsque l'auteur d'un sabotage n'est pas retrouvé.
Ces nouvelles parviennent à la famille grâce à une ancienne secrétaire du père d'Anne, Miep ; la radio anglaise leur permet également d'obtenir quelques informations. Quant au journal, évoqué à la fin du texte, il n'est pas fiable : il qualifie l'assassinat des otages d'« accident fatal ».

4. Dès le premier paragraphe, nous apprenons que la jeune fille n'ignorait pas quel traitement les Nazis faisaient subir aux Juifs : ainsi sait-elle que la Gestapo les « transporte à Westerbork, le grand camp pour les Juifs en Drenthe, dans des wagons à bestiaux » (l. 6-8). De même, le deuxième paragraphe est une description du quotidien des déportés dans le camp de Westerbork (« Ils dorment tous ensemble, hommes, femmes et enfants ; les femmes et les enfants ont souvent la tête rasée. » (l. 14-16)). On notera, dans le troisième paragraphe, la mention de l'asphyxie au gaz et, au cinquième, celle des otages que l'on assassine pour punir les auteurs de sabotages que les Allemands ne sont pas parvenus à arrêter.

5. Anne est d'abord « déprimée » : elle n'a que des nouvelles « sinistres et déprimantes » (l. 2-3) à transmettre à son amie imaginaire ; elle est aussi « bouleversée » (l. 26). On peut également observer qu'elle éprouve une vive colère à l'égard des Allemands : « Un peuple reluisant, ces Allemands, et dire que j'en fais partie ! » (l. 62-63).

6. Ce qui révolte le plus Anne – si l'on se fie à ses expressions – concerne les otages, dont elle dit que « c'est la chose la plus atroce qu'on puisse imaginer » (l. 53-54). C'est à la suite de cet exposé qu'Anne en vient à considérer, de façon ironique, les Allemands comme un « peuple reluisant » (l. 62). C'est à ce moment aussi qu'elle nous dit la distance qui la sépare de son peuple : « … il y a longtemps que Hitler a fait de nous des apatrides, et d'ailleurs il n'y a pas de plus grande hostilité au monde qu'entre Allemands et Juifs. » (l. 63-66).

Une écriture pleine de vie

7. Voici les phrases interrogatives du texte :
– « S'il se passe des choses aussi affreuses en Hollande, qu'est-ce qui les attend dans les régions lointaines et barbares où on les envoie ? » (l. 20-22) ;
– « As-tu entendu parler d'otages ? » (l. 51-52).
Ces phrases interrogatives permettent de donner du rythme au texte ; elle relance la parole d'Anne, qui répond à ses propres questions. Elle simule ainsi un dialogue, ce qui peut être un moyen de tromper la solitude et mettre, encore une fois, les choses horribles dont elle parle à distance, tout en exprimant une émotion certaine (on remarquera que ces questions apparaissent avant les deux nouvelles les plus dramatiques de la lettre, l'asphyxie au gaz et la terreur exercée par les Allemands sur les auteurs de sabotages).

8. Le ton du journal n'est pas toujours le même. On trouve comme des traces d'humour noir qui, comme nous l'avons déjà constaté à propos des questions, permettent à Anne de prendre ses distances par rapport aux événements : ainsi des remarques telles « … c'est peut-être la méthode d'élimination

la plus rapide. » (l. 24-25) (dont on ne sait trop, à vrai dire, quel est le ton véritable), ou bien « Ces messieurs les Allemands ne sont pas avares de punitions. » (l. 36-37) (plus franchement ironique). On notera également quelques notations plus futiles (qui servent à alléger, en quelque sorte, le texte), telles : « Des plaisanteries du genre [...] paraissent un peu déplacées. » (l. 43-45) ou, également dans un registre où l'ironie s'exerce à l'encontre d'Anne elle-même, « Je n'ai pas fini ma complainte. » (l. 50-51).

Réécriture

L'autre jour, par exemple, **deux vieux Juifs paralysés étaient assis** devant leur porte, **ils attendaient** la Gestapo qui était allée chercher une voiture pour **les** transporter. **Les pauvres vieux étaient terrifiés** par le bruit des tirs qui visaient les avions anglais et les éclairs aveuglants des projecteurs.

Dictée

Les principales difficultés de cette dictée résident dans la maîtrise du passé composé et du plus-que-parfait, l'accord des participes passés et les terminaisons en [e].

Une idée m'est venue, soudain – si l'on peut appeler idée cette bouffée de chaleur, tonique, cet afflux de sang, cet orgueil d'un savoir du corps, pertinent –, la sensation, en tout cas, soudaine, très forte, de ne pas avoir échappé à la mort, de l'avoir traversée. D'avoir été, plutôt, traversé par elle. De l'avoir vécue, en quelque sorte. D'en être revenu comme on revient d'un voyage qui vous a transformé : transfiguré, peut-être.

J'ai compris soudain qu'ils avaient raison de s'effrayer, ces militaires, d'éviter mon regard. Car je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme.

Cela fait toujours peur, les revenants.

Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie* (1994),

Rédaction

Le sujet se fonde sur deux contraintes : d'une part, les élèves sont invités à écrire un article de presse, ce qui suppose le maniement d'une certaine forme d'écriture (que les élèves pourront réviser à la page 413 du manuel) ; d'autre part, ils doivent construire une argumentation, non sans avoir auparavant exprimé le plus précisément possible les sentiments qu'ils ont éprouvés à la lecture du journal d'Anne Frank. Pour ces deux points essentiels, les élèves se reporteront aux pages 376 (l'expression des sentiments) et 414 (écrire un texte argumenté) du manuel.

Lecture personnelle : *Maus* p. 159

Lire la bande dessinée

Prologue

● Les personnages sont représentés comme des souris. L'auteur situe le début du récit à New-York, en 1958. Il est âgé d'une dizaine d'années et fait du patin à roulettes avec ses amis lorsqu'il chute. En pleurs, il retrouve son père devant chez lui, lui raconte sa mésaventure et le départ de ses amis sans lui. Son père, en colère, lui explique alors comment vérifier ce que sont de vrais amis. L'enfant, Artie, est l'auteur de la BD : Art Spiegelman.

Livre I : Mon père saigne l'histoire

● Les deux personnages principaux sont Vladek Spiegelman et Anja (ou Anna) Zylberberg, les parents de l'auteur. Ce sont des juifs polonais, fiancés en 1936, mariés en 1937 et installés dans la ville de Sosnowiec. Le projet d'Artie est de raconter l'histoire de ses parents.

● Anja menait une action militante politique. Elle traduisait en allemand des messages de communistes polonais et, soupçonnée, faillit se faire arrêter par la police. Vladek, son mari, très religieux, était totalement opposé à cette activité et a obligé Anja à cesser son militantisme. Après la naissance de leur premier fils, Richieu, les Spiegelman sont partis en Tchécoslovaquie pour qu'Anja, très fatiguée par l'accouchement, puisse se rétablir. Ils ont découvert alors la situation, au début 1938, de l'Europe, peu à peu soumise aux Nazis, et la condition des Juifs en Allemagne (progromes, synagogues brûlées, expulsions...). Quand, trois mois plus tard, ils rentrent en Pologne, à Bielsko, la situation a aussi évolué. Les manifestations antisémites se multiplient sous l'œil complice de la police.

● Le 24 août 1939, Vladek reçoit sa feuille de route : il est mobilisé dans l'armée de réserve de Pologne. Anja et leur fils rejoignent Sosnowiec. Le 1er septembre, c'est la guerre. Vladek, éduqué

dans l'horreur de l'armée par son père, semble plutôt opposé à se battre : « Tuer quelqu'un ? Qu'est-ce qui m'y obligeait ? ». Il tue quand même un soldat allemand et, finalement, comme ses camarades, est fait prisonnier par l'armée allemande (dont les soldats sont représentés comme des porcs) et conduit près de Nuremberg. Regroupé avec d'autres dans une écurie puis un camp de prisonniers, il répond ensuite à l'appel de l'Allemagne cherchant des travailleurs volontaires pour remplacer les ouvriers partis au front.

● Transféré en Pologne, à Lublin, Vladek apprend des autorités juives qu'un groupe de 600 prisonniers de guerre juifs ont été conduits dans une forêt et fusillés. Un temps hébergé par un ami, Orbach, il décide finalement de rejoindre en train sa famille à Sosnowiec, aidé par un contrôleur polonais. Mauvais traitements, spoliations, couvre-feu… les Juifs n'ont plus aucune liberté. On est en 1941-1942. Vladek échappe aux rafles, assiste à la pendaison d'amis juifs, fait un peu de marché noir, construit une cachette pour les grands-parents d'Anja afin de leur éviter le transfert obligatoire vers Théresienstadt. La police juive (uniformes, étoiles jaunes, bâtons…) aide les Nazis dans leur travail répressif. Par exemple, ils donnent l'ordre, aux Juifs de se rendre au stade Dienst pour y faire vérifier leurs papiers. « Notre comité juif aide ces assassins » fait dire Artie à l'un de ses personnages.

● Vladek a tout de suite entendu parler d'Auschwitz à Sosnowiec par ceux qui en étaient revenus. Dans le ghetto de Srodula, il a survécu en construisant une cachette dans une cave à charbon alors que presque tous les Juifs ont fini par être déportés à Auschwitz. Peut-être trahis ou dénoncés, Vladek et Anja sont arrêtés par la Gestapo, les parents d'Anja sont déportés à Auschwitz et, vu leur âge, gazés immédiatement. Grâce à un cousin « ami » de la Gestapo, qu'il paye cependant, Vladek parvient à faire sortir sa famille de prison et à trouver un travail dans un atelier pour les Allemands. Apprenant que tous les Juifs du ghetto de Srodula doivent être liquidés, Vladek, Anja et leurs amis décident de se cacher puis de s'enfuir vers Sosnowiec. Nous sommes en 1944.

● Vladek et Anja arrivent à Sosnowiec mais ne savent pas où aller. La gouvernante de Richieu refuse de les aider, le concierge des parents d'Anja accepte mais la situation est très risquée. Vladek parvient à acheter à manger grâce à quelques Juifs cachés dans la ville puis à trouver un abri plus sûr dans une ferme non loin de Sosnowiec. Ruses diverses, marché noir, relations amicales avec une fermière qui lui propose de les héberger à Szopienice, à 20 km de là. L'argent de Vladek lui ouvre beaucoup de portes… mais, finalement, la fermière, effrayée, oblige la famille Spiegelman à quitter sa maison (elle la reprendra plus tard, sa peur dissipée, mais à l'insu de son mari). Les relations avec la population polonaise sont donc difficiles (voir les enfants). Décidé à passer en Hongrie pour être plus en sécurité, Vladek fait confiance à des passeurs qui le trompent et, dans le train à la gare de Bielsko, il est arrêté avec Anja par la Gestapo et déporté en camion dans le camp d'Auschwitz.

Livre II : Et c'est là que mes ennuis ont commencé

● À l'arrivée à Auschwitz, les hommes sont séparés des femmes. Vladek est emmené dans une grande pièce, se déshabille, est dépouillé de tous ses objets personnels, est douché à l'eau glacée, reçoit un habit rayé de prisonnier puis est tatoué (n° 175113). Il sait, comme tous les autres, qu'ici on tue les Juifs par le gaz et les fours crématoires : « Ici, Dieu, il venait pas. Tout seuls, on était tous. ». Froid, faim, entassement dans les baraquements, cris, coups, humiliations… le père d'Artie raconte la condition des déportés.

● Comme Vladek parle plusieurs langues, dont l'anglais, il est protégé par un kapo qui veut apprendre l'anglais en prévision de la victoire alliée. Mieux habillé, hébergé dans sa chambre, Vladek s'en sort mieux que ses camarades.

● À partir du printemps 1944, Vladek exerce le « métier » de zingueur sous la conduite d'un Juif russe, Yidl.

● Par l'intermédiaire d'une juive hongroise, Mancie, Vladek parvient à avoir des nouvelles d'Anja qui est désespérée et suicidaire. Ses conditions de travail sont terribles et elle est très affaiblie. Vladek lui fait passer du pain par Mancie qui prend des risques énormes. À l'été 1944, il arrive à se faire « embaucher » pour aller faire des réparations dans le camp des femmes à Birkenau et retrouve Anja pour la première fois depuis leur arrivée au camp. Ils se parlent, se voient régulièrement quand Vladek va travailler mais celui-ci se fait prendre et est sévèrement frappé par un gardien.

● Chaque jour, les SS font une « selektion » parmi les prisonniers et les plus faibles, repérés par les médecins (dont le docteur Mengele que Vladek voit deux fois), sont systématiquement envoyés à la chambre à gaz.

● Un jour, au début d'octobre 1944, Anja se fait surprendre à ramasser un paquet de nourriture jeté par Vladek au-dessus des barbelés. Elle rentre dans un bloc et est cachée par une détenue. La kapo, à l'appel du soir, demande aux prisonnières de dénoncer Anja. Toutes refusent malgré les exercices physiques épuisants ordonnés par la kapo.

● Le « commando noir » était composé de déportés qui faisaient des travaux pénibles : transport de pierres, terrassement… Vladek y fut affecté après avoir perdu son travail de cordonnier à cause de la fermeture de l'atelier fin 1944.

● À l'approche de l'Armée rouge, les Allemands ont préparé et organisé leur départ d'Auschwitz. Vladek, en tant que zingueur, a été affecté au démontage des chambres à gaz : « Les Allemands, ils voulaient pas laisser une seule trace de tout ce qu'ils avaient fait. » Un « Sonderkommando » lui montre en détail les installations de la chambre à gaz du Crématorium II : vestiaire, « douche », monte-charge pour hisser les corps, fours… Mais Vladek est aussi le témoin du massacre de Juifs hongrois, contraints de creuser de grandes fosses et d'y sauter pour y finir brûlés vifs à l'essence !

● Pensant se cacher au moment de l'évacuation du camp, Vladek et ses camarades rejoignent finalement le long cortège de déportés encadrés par les SS qui, lors de la marche, tuent les plus épuisés à bout portant. Arrivés à Gross-Rosen, ils sont entassés à 200 dans des wagons puis quittent les lieux avant de rester une semaine en pleine voie, se nourrissant d'un peu de sucre et de neige avant que les SS leur fassent sortir les morts chaque jour. Puis le train est reparti vers le camp de Dachau, début février 1945. Vladek nous apprend, à ce moment du récit, que les Juifs ne recevaient pas de colis de la Croix-Rouge…

● Atteint du typhus, Vladek est sauvé de la mort par ses camarades (notamment un Français) qui l'aident à rejoindre un train pour la Suisse où les déportés seront échangés contre des prisonniers allemands (en fait le train n'arrivera jamais et les déportés seront « repris » par les Allemands qui, finalement, les abandonneront à la merci des patrouilles en pleine débandade). Vladek est récupéré par des soldats américains, hébergé dans un camp avant de gagner Hanovre où il apprend qu'Anja est en vie. Elle a fait, elle aussi, la marche forcée d'Auschwitz (les « marches de la mort ») puis a été libérée par les Russes et est retournée à Sosnowiec avant Vladek.

● Vladek regagne la Pologne à pied, en train… et retrouve Anja à l'Organisation juive de Sosnowiec.

Un film historique

↪ Lucie Aubrac, *de Claude Berri*

A. Lecture comparée

1. Les points communs entre la couverture du livre et l'affiche du film sont :
– le nom de Lucie Aubrac
– le titre de son témoignage *Ils partiront dans l'ivresse* (titre du livre d'un côté, adaptation du récit de l'autre).

2. Dans le premier visuel, le nom de Lucie Aubrac correspond au nom de l'auteur du livre ; dans le second visuel, il correspond au titre du film.

3. La couverture du livre est illustrée par une photo en noir et blanc de résistants en armes, cachés derrière des colonnes (probablement une photographie de la Libération à cause de l'équipement des résistants). Il s'agit donc d'un livre sur la Résistance, un témoignage sur « une grande héroïne », un livre d'histoire.
L'affiche du film est composée de deux visuels en couleur superposés : un mur dont l'enduit laisse entrevoir des briques (mur d'une prison ? mur d'exécution ?) et les portraits photographiques des acteurs principaux du film (Carole Bouquet et Daniel Auteuil, respectivement Lucie et Raymond Aubrac). L'accent est mis, ici, sur les personnages du film à travers les deux acteurs.

4. La couverture du livre précise que son sujet est « une grande héroïne de la Résistance ». Cette précision semble rendue nécessaire à cause du titre peu évocateur et qui peut laisser libre court à plusieurs interprétations (il s'agit en fait d'un message codé de la BBC à destination des Aubrac et leur signalant leur évacuation vers l'Angleterre).

5. La couverture du livre met l'accent sur l'histoire, la Résistance, la lutte armée, l'héroïsme des résistants. L'affiche du film est, au contraire, centrée sur les personnages de l'histoire et, notamment, Lucie Aubrac qui est devenue le titre du film.

B. Qui sont Raymond et Lucie Aubrac ?

1. Aucun Français n'était prédestiné à s'engager dans la Résistance. La période de 1940 à 1944 a été complexe, éprouvante, dramatique et personne ne pouvait alors dire où il serait ni ce qu'il ferait un jour, une semaine ou un mois plus tard. Certains se sont reniés, d'autres se sont découverts, un tel qui vociférait contre la Droite en 1936 s'est retrouvé dans le camp de Vichy, un autre qui ne faisait pas parler de lui avant la guerre s'est mobilisé contre l'occupant en manifestant un 11 novembre. Cela dit, il y eut davantage d'hommes et de femmes de Droite dans les rangs de Vichy et de la Collaboration (qui étaient un régime et une attitude de Droite) que dans ceux de la Résistance. De Gaulle l'a dit et écrit : de sa caste, il était pratiquement le seul. La grande majorité des militants du mouvement ouvrier organisé a constitué les forces vives de la Résistance de base. Sans doute que les sympathies politiques de Gauche des Aubrac, leur jeunesse (Raymond a 25 ans en 1939, Lucie 27) et le métier de Lucie (les enseignants sont fortement syndiqués et ont fait partie de la base sociale du Front populaire) ont contribué à leur engagement dans la Résistance. Les leçons de l'Histoire ont certainement compté pour Lucie.

2. Les noms de résistants étaient des pseudonymes destinés à être communiqués aux membres des réseaux et des groupes afin de ne pas utiliser les vrais patronymes, facilement identifiables par les forces de police française et allemande. Les noms des papiers (faux dans le cas de Raymond, vrais dans celui de Lucie) servaient à être montrés lors des contrôles sans qu'aucun rapprochement ne puisse être fait avec les pseudonymes.

3. Leurs fonctions sont très importantes. Raymond est un dirigeant de la Résistance de la zone Sud, ce qui signifie qu'il a d'énormes responsabilités quant

à l'organisation du mouvement et qu'il est en contact avec Jean Moulin. Lucie, plus modestement, effectue différentes missions quotidiennes indispensables au fonctionnement de la Résistance. Ils illustrent, chacun, l'importance de l'engagement à tous les niveaux.

4. L'armée dont Raymond est membre est « secrète » parce que la seule qui ne l'est pas est l'armée française qui ne se bat plus depuis la signature de l'armistice le 22 juin 1940. Tous les groupes armés sont donc secrets. L'Armée secrète a été créée par Henri Frenay au printemps 1942. Elle a fédéré toutes les formations paramilitaires de la zone Sud sous la houlette de Jean Moulin et du général Delestraint.

5. Le choix du nom « Libération » pour un mouvement de résistance s'explique par le fait que la libération du territoire français occupé par l'Allemagne nazie est un des objectifs de la Résistance. Le mouvement Libération-Nord, fondé en 1941 par Christian Pineau, fut une des grandes organisations de la Résistance dans la zone occupée. Dirigé, en grande partie, par des syndicalistes, des socialistes et des démocrates chrétiens, il publie un bulletin : *Libération-Nord*, qui paraîtra 190 fois, d'abord ronéoté puis imprimé à partir de 1943. Tiré à 7 exemplaires au début, il atteindra les 350 en 1942, 4 000 en 1943 puis 40 000 à la fin de l'Occupation. Le mouvement Libération-Sud, celui dont il est question dans la séquence, a été créé par Emmanuel d'Astier de la Vigerie, Jean Cavaillès, Lucie Aubrac et Georges Zérapha fin 1940, début 1941. Attentats contre les collaborateurs, inscriptions sur les murs, diffusion de papillons et de tracts, collage d'affiches qui tourne mal (des colleurs sont arrêtés, la police remonte jusqu'à Emmanuel d'Astier) sont bientôt relayés par l'édition d'un journal, en juillet 1941 : *Libération*. Soutenu par la CGT, des socialistes, il tire déjà à 5 000 exemplaires et facilite le recrutement du mouvement. Toutes les tendances de la gauche résistante participent au mouvement et au journal qui tirera entre 20 000 et 150 000 exemplaires de 1942 à 1944.

6. Le mot « Sud » accolé à celui de « Libération » correspond évidemment à la zone Sud, dite « libre », c'est-à-dire contrôlée par le gouvernement de Vichy jusqu'en 1942 puis par Vichy et l'occupant ensuite.

C. Étude du plan 5 de la 40e séquence

Pour commencer

1. Il s'agit d'une scène d'exécution. Le fusillé, les autres résistants prisonniers et le peloton d'exécution participent à cette scène.

Une « pièce détachée » du film (plan 5)

2. La caméra se situe derrière le peloton d'exécution.

3. Le fusillé et l'officier allemand qui lui noue un bandeau noir sur les yeux se trouvent au centre du plan.

4. La mise au point a été faite sur ces deux personnages. Les autres personnages, c'est-à-dire le peloton, sont flous. Techniquement, l'utilisation d'une longue focale (en photographie on parlerait d'un téléobjectif) réduit considérablement la profondeur de champ, c'est-à-dire la zone de netteté. En faisant le point sur un élément du champ, les autres éléments, éloignés de lui, se trouvent donc flous.

5. L'angle de vue choisi est l'angle plat, « normal ». Ce choix s'explique par le fait que cette scène est vue par des hommes, à hauteur d'homme. L'angle choisi doit donc rendre compte de cette vision. Au contraire, une plongée (un angle plongeant) aurait signifié que des prisonniers voyaient la scène de leur fenêtre située au-dessus de la cour et du fusillé.

6. La caméra adopte le point de vue des prisonniers forcés d'assister à la scène. Elle est à leur niveau, au niveau de leurs regards.

Un moment du récit

7. En comparant le plan 5 au plan 4, on s'aperçoit que le 4 montre le peloton d'exécution de face (derrière lui on voit les prisonniers) alors que la 5 le montre de dos (devant lui on voit le fusillé). La caméra s'est donc déplacée de 180°. Cette alternance opposée de deux points de vue s'appelle la technique du « champ/contrechamp ». Elle est classique au cinéma, comme en bande dessinée.

8. Le cadrage du plan 4 montre les quatre soldats allemands du peloton et, surveillés par des soldats armés, les résistants prisonniers regardant les préparatifs de l'exécution. La caméra adopte ici le point de vue du soldat qui s'apprête à être fusillé. Devant lui, se trouvent le peloton et ses camarades.

9. Le cadrage du plan 6 permet de voir les prisonniers en plan très serré. On ne les voit plus tous mais on distingue très clairement les visages de

certains d'entre eux, parmi lesquels celui de Raymond Aubrac (Daniel Auteuil), au 2e rang. Les visages sont tendus, les regards traduisent le choc de ce qu'ils sont obligés de voir et on sent le dépit et la haine contre les geôliers tueurs. Le plan 4, large, montrant les prisonniers à l'arrière-plan, ne permettait pas de voir leurs sentiments.

10. Le plan 4 pourrait s'appeler : « L'attente du peloton d'exécution » ou « Face au peloton et aux camarades », par exemple. Le plan 5 serait : « Vers la mort » ou « Le noir avant la mort ». Le plan 6 : « La haine contenue » ou « Notre camarade sera vengé ».

11. Le spectateur a successivement perçu le point de vue du fusillé, celui de ses camarades prisonniers et leurs sentiments face à l'exécution.

12. Les ellipses entre chaque plan ont accéléré l'action en passant d'une scène significative à une autre en un temps assez rapide. Le spectateur sait à l'avance que le prisonnier va être exécuté. S'il ne comprend pas immédiatement, lorsque les Allemands font sortir les hommes de leurs cellules, il lui faut peu de temps pour savoir ce qu'il va se passer. Le réalisateur n'a alors pas besoin de plans longs ni de temps réel. Il peut se focaliser sur les moments forts de l'exécution en s'attardant sur la détermination des résistants, renforcée par l'exécution de leur camarade.

Pour conclure

13. Pour filmer ou tourner un plan, un réalisateur choisit le point de vue, la place des personnages – quand il y en a – la mise au point, la profondeur de champ (c'est-à-dire la plage plus ou moins grande de netteté qui laissera dans le flou certains plans du champ de l'image), l'angle de vue, le cadrage. On peut ajouter le mouvement de la caméra : plan fixe, travelling, panoramique.

14. Un plan est lié à ceux qui l'encadrent comme une phrase, dans un texte, est liée à celle qui précède et à celle qui suit. Il y a une continuité, marquée de différentes manières, entre les plans. Cette continuité – qui peut aussi être une rupture si le récit l'exige – a pour but de faire comprendre ce qu'il se passe au spectateur. Il faut donc lui fournir les repères nécessaires à sa compréhension de l'histoire : action, personnages, décor, dialogues… Dans les plans analysés ici, l'action reste la même, tout comme les personnages et le lieu. Les ellipses n'empêchent aucunement la compréhension de ce qui est en train de se dérouler parce que le réalisateur a maintenu des repères visibles sur chaque plan. La continuité est assurée.

15. Le plan du film correspond exactement à la photographie de l'exécution d'un résistant : poteau, fusillé, peloton, murs… jusqu'à la profondeur de champ qui rend flou le soldat au 1er plan à gauche. Le réalisateur s'est documenté sérieusement de façon à rendre aussi réaliste que possible la scène de l'exécution.

D. Analyse d'une séquence : 6e séquence

Pour commencer

1. Raymond Aubrac et ses camarades sabotent une voie ferrée pour la faire exploser et faire dérailler un train rempli de soldats allemands.

2. Ils sont arrêtés par la police française et s'accusent de faire du marché noir. Ils font cet aveu parce que le marché noir n'était passible que de quelques jours de prison ou d'une amende alors qu'être arrêté pour fait de résistance (qui plus est pour du sabotage ayant entraîné la destruction de matériel et la mort de soldats allemands) équivalait à la torture, à l'exécution ou à la déportation.

Comprendre la séquence

3. Raymond se trouve dans une cellule avec ses adjoints Ravanel et Valrimont. C'est un lieu triste, sale, froid, sans confort.

4. Raymond arpente la cellule de long en large ; il tourne en rond comme un animal en cage. Son visage traduit une évidente inquiétude, il est soucieux. Pense-t-il à ce qui l'attend ? Pense-t-il à Lucie ?

5. Lucie se trouve dans leur appartement. Elle lui écrit une lettre.

6. Si elle est inquiète, son attitude et sa lettre ne le montrent pas. Au contraire, elle tente de donner confiance à Raymond à l'aide de divers arguments : des amis s'occupent de sa défense, l'accusation de marché noir ne peut pas aller bien loin, juge et procureur seront convaincus, ses parents ne sont au courant de rien, leur serment sera respecté.

7. Les « provisions » sont probablement un mot qui cache une autre réalité : il s'agit de documents de la Résistance qui ne doivent pas tomber aux mains de la police française ou de la police allemande. Lucie, sachant que son courrier pourrait être trouvé sur Raymond et lu à la prison, utilise donc le mot « provisions » pour que Raymond soit rassuré quant à la mise en sûreté des documents et, en même temps, pour que leur appartenance à la Résistance reste secrète.

8. Il s'agit du serment qu'ils s'étaient fait l'un à l'autre : « ne jamais vivre un 14 mai séparés ».

9. Lucie est en train de coudre sa lettre dans le col d'une chemise de façon à ce qu'elle parvienne à Raymond, dans sa prison, en cachette.

L'organisation de la séquence

10. Dans le plan 1, la caméra suit Raymond qui longe les murs de sa cellule. On a l'impression de marcher à côté de lui. Cela s'appelle un travelling latéral. Ce mouvement implique davantage le spectateur que le plan fixe où la caméra reste immobile.

11. On passe du plan 5a au plan 5b en se décalant vers la droite sans se déplacer. La caméra est fixe mais balaye l'espace de gauche à droite : il s'agit d'un panoramique.

12. Le point commun est que, dans le plan 1 comme dans le plan 5, le spectateur suit tous les personnages.

13. Les plans 2 à 4 se placent au milieu de la séquence, entre les deux plans qui montrent Raymond dans sa cellule.

14. Les plans ont sans doute été réalisés dans l'ordre suivant : 1, 5, 2, 3 et 4. En effet, on peut supposer que les plans tournés dans la cellule ont tous été réalisés à la suite. Le réalisateur n'a pas tourné le plan 1 dans une cellule, puis les plans 2, 3 et 4 dans un appartement pour, ensuite, revenir tourner le plan 5 dans la cellule du plan 1.

15. L'opération qui a permis à ces cinq plans de se retrouver, finalement, dans l'ordre définitif du film (celui vu par les spectateurs) s'appelle un montage. C'est le monteur qui, une fois le tournage des plans terminé a, sous les recommandations du réalisateur, collé bout à bout les morceaux de films dans l'ordre indiqué.

16. L'action des plans 1 à 5 est probablement simultanée. Pendant que Raymond est en prison, Lucie lui écrit cette lettre qu'elle cache dans le col d'une chemise qu'elle apportera à la prison. Dans les plans 1 et 5, Raymond ne parle pas avec ses camarades. On peut imaginer qu'il est songeur, inquiet (on l'a dit), comme s'il écoutait la lecture de la lettre faite par Lucie.

17. Le réalisateur nous montre que la lettre de Lucie s'adresse à Raymond en passant, sans transition (sans « plan de coupe »), du plan 1d où l'on voit Raymond en gros plan au plan 2 où l'on voit la main de Lucie écrire la lettre commençant par : « Mon Amour… ». De la même manière, on passe du plan 4c (Lucie coud la lettre dans le col) au plan 5 (la cellule de la prison) et la voix off de Lucie, lisant la lettre, se poursuit du plan 4 au plan 5 de façon continue.

18. Le spectateur prend connaissance de la lettre de Lucie parce que l'actrice lit la lettre au fur et à mesure qu'elle est écrite ce qui évite au réalisateur de filmer en gros plan le papier à lettre.

19. Le gros plan dans le plan 4 se justifie parce qu'il est nécessaire que le spectateur voit très clairement le geste de Lucie pliant sa lettre et la cousant dans le col de la chemise qu'elle va apporter à la prison. Il apprend ainsi par quel procédé secret Raymond va recevoir cette lettre.

20. Les couleurs dominantes des plans 1 et 5 sont pâles, plutôt froides, sombres, contrastées à la fin. Au contraire, celles des plans 2 à 4 sont chaudes, lumineuses, plus gaies. Ce choix correspond au point de vue de chaque personnage : l'inquiétude, l'angoisse, la tristesse pour Raymond ; l'espoir, le réconfort, la lutte qui continue, la promesse tenue pour Lucie.

21. La lettre de Lucie se termine sur des mots d'amours qui ne concernent que Raymond : la prison, la Résistance n'existent plus. C'est la raison pour laquelle Raymond est représenté seul, en gros plan sur fond noir.

Pour conclure

22. Le réalisateur présente deux points de vue différents (celui de Raymond et celui de Lucie) et il fait comprendre la relation amoureuse entre les deux personnages par un montage alterné. C'est un choix pertinent, et presque inévitable, qui dynamise la séquence en utilisant tous les procédés possibles mis au service du récit.

Bibliographie

AUBRAC Lucie, *Cette exigeante liberté*, Paris, L'Archipel, 1997.
AUBRAC Lucie, *Ils partiront dans l'ivresse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
AUBRAC Lucie, *La Résistance expliquée à mes petits enfants*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
AUBRAC Raymond et Lucie, *La Résistance*, Paris, Éditions Hazan, 1997.
AUBRAC Raymond, *Où la mémoire s'attarde*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
POBLÈTE Marie, *Non au nazisme*, Arles, Actes Sud junior, 2008.
THIBAULT Laurence (dir.), *Les femmes et la Résistance*, Paris, La documentation française, collection « Cahier de la Résistance », 2006.
VÉZINET Nane, *Continuez de gravir les pentes*, Albi, Un Autre Reg'Art éditions, 2007.

Sitographie

• http://videos.france5.fr/video/iLyROoaftNTr.html
• http://www.cinehig.clionautes.org/hebergement/aubrac/index-aubrac.htm
• http://clio.revues.org/document529.html
• http://www.liberation.fr/actualite/societe/241055.FR.php
• http://www.humanite.fr/2007-03-16_Tribune-libre_Lucie-Aubrac-une-incarnation-de-la-Resistance
• http://www.lautrecampagne.org/article.php?id=125

Filmographie

SALÈS Christian, *Lucie Aubrac*, 2007.

Séquence 6

L'argumentation

Lire et écrire un texte argumentatif

L'argumentation est l'objet d'étude privilégié en classe de troisième, elle est aussi l'un des piliers de l'enseignement au lycée. Pour cette raison, il est nécessaire de l'aborder aussi bien de façon transversale (dans les séquences sur le roman noir et la poésie engagée, par exemple) que d'une manière frontale. Il s'agit aussi d'une notion difficile : d'une part, la visée argumentative peut se nicher (voire se cacher) dans n'importe quel discours ; d'autre part, l'argumentation suppose une organisation formelle, et ne se réduit pas à quelques idées aussi brillantes soient-elles. Elle sollicite donc la culture, mais également une maîtrise pleine et entière de la langue et de la logique discursive.
La séquence suit ainsi un plan bien précis. La première partie montre, dans la lignée des séquences précédemment citées, que le discours argumentatif peut prendre des formes très différentes. La deuxième partie s'intéresse davantage à la technique et met en évidence la nécessité d'une progression du raisonnement ainsi que celle d'un vocabulaire précis et adéquat. Enfin, la troisième partie s'intéresse à la stratégie argumentative et offre aux élèves plusieurs modèles, selon que les sentiments ou la logique, l'ironie ou le recours au récit exemplaire, président à l'écriture argumentative.
Mais l'argumentation n'est pas qu'affaire de technique. L'élève doit, grâce à cette séquence, se sentir prêt à participer au grand débat social, se savoir capable d'exprimer plus qu'une opinion : une pensée. Aussi les repères culturels insistent-ils, dans le premier mouvement de la séquence, sur les rapports consubstantiels entre l'argumentation et la politique. Ainsi, les thèmes retenus interrogent-ils notre société contemporaine, qu'il s'agisse d'en questionner la vanité (grâce à la mode), la grandeur culturelle (grâce au livre et à sa place dans notre cité) ou les scandales les plus révoltants (la condition des femmes et des esclaves).

Document d'ouverture p. 167

◗ Cette question amènera les élèves à prendre du recul sur une situation vécue et leur permettra de formuler des points de vue divergents.

Repères culturels : L'argumentation en démocratie p. 168-169

◗ La place du débat argumenté dans la démocratie athénienne est essentielle parce que la parole y est centrale. Tous les citoyens – c'est-à-dire environ les 40 000 hommes nés de parents athéniens, selon la loi de 451 av. J.-C. que Périclès a fait voter, et qu'on appelle le *demos* – constituent l'*ecclesia* (l'assemblée) et se réunis sent sur l'agora, cet espace politique au centre de la cité. Ce sont eux qui votent les lois, désignent les magistrats, jugent en cas de haute trahison et décident de l'ostracisme. Ils sont tirés au sort pour être membres de la *boulé* (groupe qui prépare les lois) ou de l'*héliée* (tribunal).
Tout citoyen peut ainsi prendre la parole, faire une harangue, tenir un discours politique. Il n'est pas seulement là pour voter, approuver ou désapprouver mais pour parler, donner son point de vue, débattre. Une décision n'était pas prise, une loi n'était pas votée sans confrontation, sans débat argumenté. Il y avait sans doute, comme l'ont rappelé Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal Naquet, une distribution de la parole en fonction de l'âge, les plus vieux parlant les premiers.

◗ L'argumentation est une des bases de la citoyenneté et chacun doit être capable d'argumenter, c'est-à-dire d'exposer une idée, un point de vue par la parole. Il n'y a pas démocratie sans débat, pas de débat sans argumentation, pas d'argumentation sans connaissances ni idées. C'est la raison pour

laquelle Philippe Breton précise qu'une société démocratique doit proposer à tous ses membres d'apprendre à argumenter, sinon cet « art », au sens ancien du terme, ne sera réservé qu'à une minorité sociale exerçant le pouvoir. En poursuivant le raisonnement de l'auteur, on pourrait penser que toute société, voulant réduire la démocratie, tendra à réduire la capacité d'argumenter de ses membres en s'en prenant à l'école d'une part, en anesthésiant leur sens critique par médias interposés d'autre part.
On invitera les élèves à comparer les propos de Jacqueline de Romilly et de Philippe Breton avec la réalité de la démocratie française aujourd'hui, à l'aide d'exemples.

◗ Prendre une décision, enrichir ses connaissances et échanger des idées sont les buts d'un débat. Ce dernier participe donc du politique, de la science et de la philosophie. Pour qu'il se tienne, deux conditions sont nécessaires : la liberté et l'égalité. Chaque citoyen doit être l'égal de l'autre et doit pouvoir s'exprimer en toute liberté. Aucun frein économique, social, culturel ne doit entraver cette expression.

◗ **Les arguments « pour » l'émission sont :** un jeu ; documentaire ; d'aventures ; portes d'entrée « gourmande, humaniste, joyeuse » ; découverte de cultures méconnues ; ni people, ni élimination ; précautions prises pour ne pas bouleverser la vie de ces tribus. L'argumentaire semble être solide et avoir pris en compte un certain nombre d'objections préalables. Il insiste sur l'aspect culturel, ludique mais aussi respectueux du jeu.
Les arguments « contre » sont : réels buts, faire de l'audience et de l'argent ; émission comparée aux explorateurs du XIXe siècle qui faisaient des films à sensation ; volonté de faire de l'audimat à tout prix ; concept qui piétine les autres cultures ; dérive de l'audiovisuel public ; nuisance pour des « peuples déjà précarisés » ; culture non occidentale réduite à « un décor divertissant ». En clair, malgré les précautions langagières de l'argumentaire exposant le projet de l'émission, cette dernière est comme les autres. Elle privilégie l'audience, l'argent, la sensation, le divertissement aux dépens de la culture, de l'identité, de la fragilité, en ayant recours à des recettes du XIXe siècle (ce qui renvoie au colonialisme, à l'ethnocentrisme, à l'exotisme des Blancs découvrant les sauvages des contrées récemment explorées – on pense à l'Exposition universelle de 1931 évoquée dans le *Cannibales* de D. Daeninckx).
L'intérêt d'une argumentation efficace est, dans le cas présent, d'amener à prendre une décision. On est donc à la fois dans le débat politique (décider) et dans le débat philosophique (s'approcher de la vérité). Le communiqué de la FIDH montre que l'argumentation des opposants à l'émission a porté puisque la chaîne publique a pris la décision d'arrêter la production des « caméléons ». On remarquera qu'elle devait produire l'émission avec « une filiale d'Endemol », boîte de production à l'origine de nombreuses émissions de télé réalité et considérée comme proposant ce qui se fait de pire à la télévision (vulgarité, inculture, illettrisme, bassesse…). Le directeur des programmes de France 2 n'a donc pas réussi à réaliser son émission même si des dégâts ont pu être constatés sur les premières tribus contaminées par les tournages. Qu'en aurait-il été s'il avait été question, non pas d'une télévision publique ayant des comptes à rendre aux citoyens qui la financent en partie, mais d'une télévision privée n'ayant de compte à rendre qu'à ses annonceurs et ses actionnaires ?

◗ Aujourd'hui en France, le débat démocratique est en danger pour plusieurs raisons. Il n'y a même plus besoin du téléphone reliant le ministère de l'Information à l'ORTF comme aux beaux temps du gaullisme : les médias sont bien dressés. L'exemple pris dans ce dossier concerne les émissions d'information consacrées aux élections présidentielles de 2007. Le temps consacré à chacun des trois candidats cités est éloquent. On remarquera, dans un premier temps le relatif désintérêt des chaînes privées pour la chose politique. On constatera, dans un deuxième temps, l'inégalité de traitement, toutes chaînes confondues, entre les deux premiers candidats et le troisième (précisons qu'en la personne d'Olivier Besancenot, nous avons choisi un candidat aimé des médias). Qu'est-ce qui peut justifier un tel écart ? Gros partis contre petit parti ? Personnalités connues contre personnalités méconnues ? Candidats politiquement corrects contre candidat qui l'est un peu moins ? Candidats amis des journalistes contre candidat isolé ? Candidats professionnels de la politique (tour à tour maires ou conseillers, députés ou ministres…) contre petit dirigeant ? Candidats ayant de gros moyens financiers (amis d'industriels, de banquiers, de patrons divers) contre candidat n'ayant que peu de moyens ? Toujours est-il qu'aucun de ces éléments ne peut justifier, dans une démocratie, l'écart constaté car dans de telles conditions, il ne peut y avoir un vrai débat.
D'autre part, le rôle des journalistes devrait être de questionner, en toute indépendance, les candidats, les élus, les politiques sur leurs programmes, leurs politiques. Ils devraient relever leurs erreurs ou leurs mensonges, les rectifier, ne pas laisser dire n'importe quoi sans réagir, poser les bonnes questions, celles qui font avancer, celles qui dévoilent, celles qui empêchent l'utilisation d'une

radio, d'une télévision, d'un journal comme autant de tribunes politiques. Cela ne se fait pas : les journalistes mettent leurs invités dans les conditions nécessaires à la transmission de leur message sans l'ombre d'une véritable critique. Ils laissent affirmer des contres vérités, énoncer des chiffres erronés sans réagir. Ils sont mordants et vindicatifs avec certains de leurs invités, dociles et serviles avec d'autres. Dans un tel contexte, le débat est rendu impossible.

Bibliographie

L'argumentation

Amossy Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Éditions Armand Colin, collection « Cursus linguistique », 2006.

Breton Philippe, *La Parole manipulée*, Paris, Éditions La Découverte, collection « La Découverte-poche. Essais », 2000 (1re éd. 1997).

Breton Philippe, *Argumenter en situation difficile*, Paris, Éditions La Découverte, 2004.

Breton Philippe, *L'Argumentation dans la communication*, Paris, Éditions La Découverte, collection « Repères », 2005 (1re éd. 1996).

Breton Philippe, *Éloge de la parole*, Paris, Éditions La Découverte, collection « La Découverte-poche. Essais », 2007 (1re éd. 2003).

Breton Philippe & Gauthier Gilles, *Histoire des théories de l'argumentation*, Paris, Éditions La Découverte, collection « Repères », 2000.

Brighelli Jean-Paul & Dobransky Michel, *L'Argumentation : démontrer, convaincre, persuader et délibérer, formes et fonctions de l'essai, du dialogue et de l'apologue*, Paris, Éditions Magnard, collection « Totem », 2002.

Meyer Bernard, *Maîtriser l'argumentation*, Paris, Éditions Armand Colin, collection « Cursus Lettres », 2002 (1re éd. 1996).

Meyer Michel, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, collection « Biblio Essais », 1999.

Meyer Michel, *Qu'est-ce que l'argumentation ?*, Paris, Éditions J. Vrin, collection « Chemins philosophiques », 2005.

Plantin Christian, *L'Argumentation*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Mémo », 1996.

Démocratie et débat

Bernays Edward, *Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

Brossat Alain, *Le Sacre de la démocratie*, Paris, Éditions Anabet, 2007.

Canfora Luciano, *La Démocratie : histoire d'une idéologie*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Faire l'Europe », 2006.

Canfora Luciano, *L'Imposture démocratique : du procès de Socrate à l'élection de G.W. Bush*, Paris, Éditions Flammarion, 2003.

Chollet Mona (dir.), « La fabrique du conformisme », *in Manière de Voir*, décembre 2007-Janvier 2008.

Chomsky Noam, « Le lavage de cerveaux en liberté », *in Le Monde diplomatique*, août 2007.

Debray Régis, *L'Obscénité démocratique*, Paris, Éditions Flammarion, collection « Café Voltaire », 2007.

Halimi Serge & Robert Anne-Cécile, « Derrière les élections, quelle démocratie ? », *in Manière de Voir*, avril-mai 2007.

Maler Henri & Reymond Mathias, *Médias et mobilisations sociales : la morgue et le mépris*, Paris, Éditions Syllepse, collection « Arguments et mouvements », 2007.

Reymond Mathias & Rzepski Grégory, *Tous les médias sont-ils de droite ?*, Paris, Éditions Syllepse, collection « Arguments et mouvements », 2008.

Romilly Jacqueline (de), *Pourquoi la Grèce ?* Paris, Librairie générale française, collection « Le livre de poche », 1994.

Sitographie

- Sur le site lettres.net : http://www.lettres.net/cours/voca_argu.htm (article de Stéphane Fontaine sur l'étude du texte argumentatif)
- Sur le site de l'académie de Versailles : http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article550 (article de Gérard Vignier sur l'argumentation)
- Sur le site de l'académie de Lyon : http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/ses/ecjs/argumenter.html (intervention de Jane Méjias lors de l'université d'automne de septembre 1999 présentant les principes et mises en œuvre de l'argumentation)
- Sur le site de l'académie de Grenoble : http://www.ac-grenoble.fr/ecjs/ecjs1/argumentation.htm (intervention de Jane Méjias lors de l'université d'automne de septembre 1999 présentant les principes de l'argumentation)
- Site sérieslitteraires.org : http://serieslitteraires.org/site/article.php3?id_article=150 (propose un exercice portant sur la construction d'une argumentation)

1. Identifier un discours argumentatif

Un dialogue argumentatif : *Tout doit disparaître* p. 170-172

Étudier le texte

Pour commencer

1. Il est fort probable qu'un certain nombre d'élèves porte des vêtements de marque, qu'ils en soient conscients ou non. Les raisons avancées peuvent différer : esthétique du produit, qualité de fabrication, etc. Quelles que soient les raisons invoquées, il faudra progressivement faire comprendre aux élèves qu'il se joue des choses plus profondes dans l'achat de vêtements de marque : une volonté d'appartenir à un groupe, une intériorisation inconsciente des publicités qui assimilent le produit à un mode de vie, une exhibition du pouvoir d'achat de certaines classes socioculturelles,...

Une situation d'argumentation

2. « Mais » (l. 8 et 21) est un connecteur d'opposition utilisé deux fois par Hugo. L'objet du désaccord – autrement dit le thème de leur joute argumentative – est l'injustice économique. La thèse d'Hugo est que le monde occidental est suréquipé, et fondamentalement immoral, « dégueulasse » (l. 16), dans la mesure où son goût du luxe est responsable de l'exploitation ouvrière des populations pauvres. La thèse du père paraît plus mesurée : il s'en tient à une position distante en répétant des phrases clichés telles : « Les choses ne sont pas si simples… » (l. 17) ; « Le monde n'est ni noir ni blanc. » (l. 17).

3. Arguments d'Hugo :
– « Tu trouves pas, papa, qu'on a trop de choses, d'objets, d'habits, d'engins électroniques ? » (l. 1-2) ;
– « Quand on pense que les trois quarts de la population mondiale crèvent de faim et de soif ! » (l. 5-6) ;
– « Sauf que les ouvriers de ces usines sont sous-payés ! Qu'ils n'ont pas le droit aux heures sup ! » (l. 15-16) ;
– « Mais putain, si tout le monde changeait de façon de vivre, ça ferait peut-être bouger les choses ! » (l. 21-22).
Pour étayer ses arguments, il donne les exemples suivants :
– « Regarde, on a trois ordinateurs à la maison, quatre téléphones portables, une ligne fixe avec un combiné sans fil dans chaque pièce, un réfrigérateur qui fait des glaçons !… » (l. 2-5) ;
– « Dans ma classe, ils seraient prêts à tuer père et mère pour la dernière paire de baskets fabriquées en Asie ! » (l. 8-9) ;
– « Ça ne te révolte pas, toi, que les enfants n'aient rien à manger en Afrique alors qu'ici, ils deviennent obèses ! » (l. 22-23).
Arguments du père :
– « Et tu ne crois pas que dans ces pays d'Asie où, justement, la vie est si dure, ils sont bien contents de trouver du travail dans les usines qui fabriquent ces baskets à la mode ici ! » (l. 10-12) ;
– « Les choses ne sont pas si simples, Hugo. Le monde n'est ni noir ni blanc. Plutôt gris. » (l. 17-18) ;
– « Et tu crois que gâcher ta fête d'anniversaire va le rendre meilleur ? » (l. 20).
Il est bien évident que c'est Hugo qui donne le plus de poids à ses arguments, notamment parce qu'il est le seul à pouvoir mobiliser un certain nombre d'exemples probants qui éclairent ses arguments et semblent valider sa thèse. Le père, quant à lui, se retranche derrière des affirmations d'ordre général, phrases éculées telles « le monde n'est ni noir ni blanc » ou « les choses ne sont pas si simple », qu'il ne prend par ailleurs pas la peine d'expliciter par des exemples précis. De même, la question « Et tu crois que gâcher ta fête d'anniversaire va rendre [le monde] meilleur ? » (l. 20) est purement oratoire. Le père n'attend pas de réponse précise, sans doute parce que celle-ci est évidente (non, le fait de gâcher une fête d'anniversaire n'a pas d'incidence véritable sur la marche générale du monde), et parce qu'elle sert à placer son fils dans une position inconfortable à peu de frais.

4. La situation d'argumentation s'arrête brusquement, lorsque le père décide de ne pas répondre. Son silence, suivi d'une admonestation hors du sujet argumentatif, « pour dire [à son fils] de surveiller [son] langage » (l. 25-26) semble faire d'Hugo le vainqueur de la joute : l'enfant a forcé le père à quitter l'arène et à camper sur une position paternelle autoritaire. On en conclura donc que les principales qualités de l'argumentation sont l'évocation claire et précise de son point de vue par la pertinence des arguments, mais aussi l'explicitation ou l'éclaircissement de ces derniers par des exemples probants. On en tirera un autre principe : celui de l'enthousiasme, également du côté d'Hugo.

Un retournement de situation

5. Hugo se voit offrir pour son anniversaire une paire de baskets sans marque : « Pas de logo, des matériaux bio, des semelles recyclables, et

l'assurance qu'elles ont été fabriquées dans une usine qui respecte le droit des ouvriers. » (l. 39-41) Hugo semble donc avoir eu raison d'argumenter car son père a compris les causes de sa révolte et a agi en conséquence. En effet, d'après cette description, la fabrication de ces chaussures n'implique pas l'esclavage d'enfants ou d'adultes de pays pauvres et exploités, a des conséquences moindres sur l'équilibre écologique de la planète, et se soustrait à l'empire des marques et de la publicité.

6. Les camarades d'Hugo sont d'abord surpris par ses chaussures : ils en cherchent la marque et ne la trouvent pas. Puis, à la curiosité, succèdent l'envie, qui confère à Hugo un « quart d'heure de gloire » (l. 51) lorsqu'il explique les raisons de l'achat de telles baskets et la volonté de l'imiter du fait du caractère rebelle associé à un tel achat : « C'était foutu. Ma mini-révolte anti-marque anti-look était devenue la dernière tendance de mon bahut. » (l. 29-60).

7. Une chaussure sans marque devient paradoxalement un phénomène de mode : c'est en ce sens que l'on peut parler de retournement de situation. Le lecteur peut à bon droit être surpris par celui-ci, et juger cette histoire plutôt comique – on verra dans les réponses suivantes que ce récit humoristique se rapproche d'une fable, dont la morale est à formuler par le lecteur.

Pour conclure

8. Le texte se fût arrêté au cadeau d'anniversaire, il aurait de façon exemplaire prouvé que l'on peut échapper, dans notre monde, à l'empire de la toute-puissante publicité, ainsi qu'aux effets de mode factices. Il aurait aussi constitué un vibrant plaidoyer pour l'argumentation, en montrant l'influence positive des paroles d'Hugo sur son père. Mais le texte ne s'arrête pas au cadeau d'anniversaire, qui devient l'objet d'un retournement de situation dont la force humoristique ne doit pas occulter la dimension plus critique, voire pessimiste : en effet, cette paire de baskets sans marque devient *ipso facto* un énième phénomène de mode, stérilisant ainsi quelque peu ce qu'elle semblait contenir de subversion à l'égard du monde occidental et de la surconsommation.

9. La conversation tire l'essentiel de son charme de sa forme décousue, variant selon l'humeur des participants, leurs inspirations, leurs confidences. L'argumentation, au contraire, s'articule autour d'un thème, dont les thèses apparaissent comme des variations strictes. En effet, pour conduire une argumentation réussie, il faut se concentrer sur le thème, et en développer les différents aspects, de la façon la plus méthodique qui soit. D'autre part – et c'est ce qui la sépare définitivement de la conversation – l'argumentation a pour but de convaincre : la pugnacité, l'âpreté dans la recherche de la vérité en constituent les qualités premières. En somme, tandis que la conversation se rapproche d'un divertissement badin, l'argumentation a quelque chose à voir avec l'affrontement ou, au sens grec du terme, la polémique.

Une critique de film : *Le Diable s'habille en Prada* p. 173

Étudier le texte

Pour commencer

1. Il est probable que certains élèves lisent ou écoutent des critiques de films avant d'aller au cinéma : il existe en effet un grand nombre de magazines (tous genres confondus) qui possèdent une rubrique cinéma. Cependant, il est également possible que d'autres élèves n'en voient pas l'utilité, le cinéma étant pour eux une activité sociale qui reflète leur appartenance à un groupe.

Le thème de la mode dans le film

2. Tandis qu'avant, les défilés de mode avaient lieu dans des salons privés, aujourd'hui ils sont orchestrés comme « de grands shows relayés dans le monde entier » (l. 5-6).

3. « Ainsi » (l. 8) introduit l'exemple du film *Le Diable s'habille en Prada*. Ce film est comparé au *Couturier de ces dames*, film dans lequel jouait Fernandel, ainsi qu'à *Prêt-à-porter* de Robert Altman.

4. et 5. Voici les expressions qui introduisent une opposition :
– « **Si** les scènes de présentation "cabines" n'ont plus le vent en poupe, **la fascination** pour le monde de la mode se concentre sur ses coulisses… » (l. 13-16) ;
– « **Contrairement** à *Prêt-à-porter* de Robert Altman, la mode ne constitue pas le sujet du *Diable s'habille en Prada*, **mais** le contexte, l'arrière-plan… » (l. 20-24) ;
– « **Si** Karl Lagerfeld ou Donatella Versace apparaissent furtivement dans le livre […], **David Frankel** insère directement les personnages dans des scènes de défilés filmées… » (l. 34-39) ;
– « **Mais si** la représentation de la mode permet au film de donner l'illusion du réel, **elle est dans le roman** l'objet d'une mise à distance. » (l. 51-54).
En choisissant de ne pas faire de la mode le sujet même du film, David Frankel a privilégié la

peinture des coulisses et des êtres hyperactifs qui les peuplent, ce qui correspondrait, d'après la critique, à l'évolution réelle du milieu, qui exerce désormais une fascination en dévoilant ce qui se trame derrière les défilés bien réglés. Dans cette optique, le réalisateur a également choisi de traiter sur le même plan personnes réelles appartenant au monde de la mode (Karl Lagerfeld, Donatella Versace) et personnages de fiction incarnés par des acteurs (Meryl Streep, Anne Hathaway). Ainsi la frontière entre la fiction et la réalité est-elle brouillée, et avons-nous l'impression de regarder un « reportage mené dans les "backstages" » (l. 46-47).

La comparaison du film et du roman

6. Tandis que dans le film, le monde de la mode et ses icônes réelles sont convoqués afin de renforcer l'illusion du réel, et de nous faire croire que l'œuvre que nous voyons est une sorte de reportage sur les coulisses fascinantes de ce monde, la représentation de la mode, dans le roman, est « l'objet d'une mise à distance » (l. 53-54). D'après la critique, le roman se servait de la mode à des fins satiriques (donc argumentatives), et en profitait pour égratigner notre goût « du luxe et de la frivolité » (l. 55). Le film, lui, évacue cette dimension critique au profit du seul divertissement.

7. La critique semble préférer le roman au film. Certes, il paraît vanter les mérites du trompe-l'œil artistique forgé par l'œuvre de David Frankel et avoue qu'il « procure un effet assez bluffant » (l. 49-50). Mais, outre le fait que le bluff possède une connotation plutôt péjorative (ce qui nous bluffe, c'est ce qui nous trompe), il y a un « mais » (l. 51), dès l'entame du dernier paragraphe, qui oppose la volonté cinématographique de renforcer l'illusion du réel à la mise à distance opérée par le roman. On remarquera que le terme « illusion » (l. 52) entre ici en résonance avec le « bluff » et en contradiction avec l'effort, plus intellectuel, de la mise à distance. Nous ne trouverons pas de critique en règle du divertissement cinématographique dans la dernière phrase du texte mais de toute évidence, l'auteur de l'article regrette que le film s'écarte de la perspective satirique du roman, salué par une formule élogieuse, puisqu'il « témoignait d'un sens prononcé de la caricature » (l. 59-60).

Pour conclure

8. D'après la critique, la mode est traitée dans ce film comme un « arrière-plan » (l. 23-24) qui, grâce à l'intervention de personnalités (réelles) du monde de la mode, permet d'obtenir un mélange intéressant de fiction et de réalité. Mais c'est bien pour son pouvoir divertissant que le monde de la mode est sollicité et il ne faut pas y chercher la critique de ce milieu, présente dans le livre dont il est une adaptation.

Une lettre fictive : *Lettres persanes* p. 174-175

Étudier le texte

Pour commencer

1. Il est à parier que certains critiqueront la mode pour ce qu'elle a de superficiel, de clinquant. On rappellera cependant que la mode nous donne aussi une image probante du changement, de la légèreté ; la versatilité n'est pas forcément un défaut.

La lettre

2. Ce texte est une lettre car, premièrement, l'auteur le désigne lui-même ainsi :« Lettre XCIX ». On y reconnaîtra l'en-tête « Rica à Rhédi, à Venise », ainsi que la mention finale, « De Paris, le 8 de la lune de Saphar, 1717 », lesquels nous renseignent, habitude épistolaire, sur le lieu et la date de la rédaction. Enfin, le texte présente bien un émetteur (Rica) et un destinataire (Rhédi).

3. L'auteur du texte est Montesquieu. Son auteur fictif est nommé Rica. Le destinataire est double : on peut en effet affirmer que chacun des deux auteurs s'adresse à son lecteur, réel pour Montesquieu ; fictif, en la personne de Rhédi, pour Rica.

4. Voici deux indices qui montrent que l'auteur de la lettre est étranger : « chez les Français » (l. 1) et « Dans cette changeante nation… » (l. 23-24) sont deux expressions qui marquent la distance certaine entre Rica et le pays à propos duquel il écrit. On pourra également citer le paratexte (« Deux seigneurs persans, Usbek et Rica, voyagent en France… ») et relever la manière dont Rica note la date, « *le 8 de la lune de Saphar* ».

5. Le champ lexical de la mode (et de l'habillement) tend à prouver qu'il s'agit bien du thème de la lettre : « mode » (l. 1) ; « habillés » (l. 2) ; « habillement » (l. 5) ; « parures » (l. 6) ; « habit » (l. 11) ; « coiffures » (l. 14) ; « mouches » (l. 21).
On notera également, liées à ce thème, les occurrences appartenant au champ lexical du changement : « caprices » (l. 1) ; « mode » (l. 1) ; « nouvelle » (l. 6) ; « changé » (l. 8) ; « fantaisies » (l. 13) ; « révolution » (l. 14) ; « changement » (l. 20) ; « changeante » (l. 24) ; « changent » (l. 27).

Une critique sociale apparente

6. Rica ne veut pas décrire la tenue vestimentaire des Français parce que celle-ci change tout le temps : « Que me servirait de te faire une description exacte de leur habillement et de leurs parures ? Une mode nouvelle viendrait détruire tout mon ouvrage… » (l. 5-6). Rica tient plutôt à extraire la quintessence de la mode – ainsi, plutôt que d'en peindre les multiples accidents, s'attache-t-il à l'essentiel, c'est-à-dire la description de l'inconstance.

7. « Caprice » nous vient de l'italien, « capriccio », lequel désigne encore un « morceau instrumental de forme libre, de caractère folklorique » (*Le Robert*). Le radical, « capra », signifie « chèvre ». Le caprice désigne la « détermination arbitraire », « l'envie subite et passagère, fondée sur la fantaisie et l'humeur » (*Le Robert*). Voici trois exemples de ces « caprices de la mode » (l. 1) moqués par Rica :
– celui des coiffures, tantôt hautes, tantôt basses (l. 14-15) ;
– celui des mouches, qui un jour saturent le visage et l'autre disparaissent tout à fait (l. 20-22) ;
– celui de la taille et des dents (canons physiques), dont il faut avoir un jour, dont « il n'en est pas question » le lendemain (l. 22-23).

8. Antithèses présentent dans le texte :
– « Quelquefois les coiffures montent insensiblement ; **et** une révolution les fait descendre tout à coup. » (l. 14-15) ;
– « **Il a été un temps** que leur hauteur mettait le visage d'une femme au milieu d'elle-même : **dans un autre**, c'était les pieds qui occupaient cette place… » (l. 15-16) ;
– « On voit **quelquefois** sur un visage une quantité prodigieuse de mouches, et elles disparaissent toutes **le lendemain.** » (l. 20-22) ;
– « **Autrefois** les femmes avaient de la taille, et des dents ; **aujourd'hui**, il n'en est pas question. » (l. 22-23).
Elles mettent évidemment en relief le caractère extrêmement versatile de la mode. Ce que le premier jour instaure, le jour suivant le défait ; c'est sans doute ce que l'on appelle le goût du jour.

9. Exemples d'hyperboles : « révolution » (l. 14) ; « … leur hauteur immense mettait le visage d'une femme au milieu d'elle-même… » (l. 15-16) ; « … dans un autre, c'était les pieds qui occupaient cette place… » (l. 16-17) ; « Les architectes ont été souvent obligés de hausser, de baisser et d'élargir leurs portes… » (l. 18-19).
L'effet créé est bien évidemment comique. Rica nous donne à voir l'extrême versatilité de la mode dans ce qu'elle a de ridicule.

Une critique dissimulée

10. La comparaison présente dans le dernier paragraphe est : « Il en est des manières et de la façon de vivre comme des modes… » (l. 26). Rica, après avoir ridiculisé la versatilité de la mode, s'en prend aux mœurs et aux habitudes sociales, dont il stigmatise l'inconstance et ainsi le manque de sérieux et de fondement solide.

11. Rica critique la servilité dont font preuve les Français à l'égard de leur roi : « L'âme du souverain est un moule qui donne la forme à toutes les autres. » (l. 32-33). Les raisons pour lesquelles Rica diffère cette critique sont non seulement que la mode est un sujet plaisant, dont il est facile et plutôt anodin de se moquer à cœur joie, mais aussi que l'attaque en règle contre les mœurs est plus délicate, voire risquée. Il suffit donc à Rica d'une simple comparaison pour nous faire saisir le ridicule des mœurs : comme par contamination les conventions sociales nous deviennent aussi absurdes que l'image de cette femme dont les pieds seraient au centre du corps.

12. Il y a fort à parier que Montesquieu se cache derrière son personnage. Plusieurs raisons motivent cette tactique. On rappellera d'abord que, culturellement, le XVIIIe siècle est celui de l'épistolaire : le roman par lettres est à la mode, et notamment celui qui se fonde sur un dispositif où l'étranger est l'œil du roman. En effet, l'Autre (qu'il soit Persan importe peu) autorise une mise à distance radicale, et le ridicule est plus facilement observable par un regard extérieur. D'autre part, on considérera que cet Autre constitue aussi une ruse qui permet de contourner la censure.

Pour conclure

13. a. et b. La mode est constamment variable et sans fondement, au même titre que les mœurs. La thèse explicite concerne la mode, la thèse implicite les mœurs.

14. Cette lettre est une satire car elle use du comique pour se moquer, caricaturer et dénoncer. Le recours à l'hyperbole permet l'exagération d'un état de fait social, culturel et politique.

2. Organiser un discours argumentatif

La progression du raisonnement : Interview d'Alberto Manguel p. 176-177

Étudier le texte

Pour commencer

1. a. Pour certains élèves (et cela même s'ils ne sont pas des lecteurs compulsifs), le livre est à ce point lié à leur monde (familial, scolaire) qu'ils auront du mal à en imaginer la mort. D'autres, au contraire, auront eu vent des débats sur la pérennité de la galaxie Gutenberg et verront dans les « nouvelles technologies » (ordinateur, Internet), mais aussi dans le cinéma et la télévision, une menace certaine pour le livre. Il importe surtout de leur démontrer que, puisque le livre n'a pas toujours existé, autrement dit puisqu'il est né, il est légitime d'en envisager la mort.
b. En étudiant leur paragraphe, on pourra s'apercevoir des acquis ou des lacunes de chaque élève : ont-ils énoncé clairement leur thèse ? Ont-ils articulé arguments et exemples ? Y a-t-il une progression logique dans leur argumentation ?

Lignes 1 à 24

2. La phrase où l'auteur exprime l'idée qu'il défend est : « La lecture est tellement en danger qu'il ne faut pas faire de manières. » (l. 5-7). C'est la première phrase prononcée par l'interviewé, Alberto Manguel.

3. Voici les arguments avancés par Alberto Manguel :
– « Nous sommes au bord de la catastrophe. » (l. 7-8) ;
– « D'une façon peut-être unique dans l'Histoire, nous sommes entrés dans une période de déshumanisation. » (l. 9-12) ;
– « Les pouvoirs économiques organisent la misère intellectuelle. » (l. 12-14) ;
– « L'acte intellectuel – lire, réfléchir – n'a plus aucun prestige parce qu'il ne crée aucun produit financier. » (l. 14-17) ;
– « Jadis, au moins, il y avait un réflexe de pudeur. Aujourd'hui, il n'y a qu'arrogance : les ignares étalent leur inculture et s'en vantent. » (l. 17-21) ;
– « Face à cette imbécillité galopante, je n'ai pas d'autres choix que d'écrire ma frustration, ma colère, mon angoisse. » (l. 21-24).
Le lien logique qui unit la thèse aux arguments est la cause. Il est explicite dans la phrase : « L'acte intellectuel – lire, réfléchir – n'a plus aucun prestige **parce qu'**il ne crée aucun produit financier. » (l. 14-17). Il appartient à la classe grammaticale des locutions conjonctives. On pourrait rétablir un tel lien logique au début du texte : « Nous sommes au bord de la catastrophe **car** d'une façon peut-être unique dans l'histoire, nous sommes entrés dans une période de déshumanisation. »

4. L'opposition la plus forte dans cette partie de l'interview repose sur la confrontation de l'activité intellectuelle et des conséquences de l'activité économique. Ainsi, les termes « la lecture » (l. 5), « l'acte intellectuel » (l. 14), « lire » (l. 15), « réfléchir » (l. 15), « écrire » (l. 23) s'opposent-ils à « déshumanisation » (l. 11-12), « pouvoirs économiques » (l. 12-13), « misère intellectuelle » (l. 13-14), « produit financier » (l. 17), « arrogance » (l. 19), « ignares » (l. 20), « inculture » (l. 20), « imbécillité galopante » (l. 21-22).

5. À partir de ce raisonnement, Alberto Manguel tire la conclusion qu'il faut se révolter : « Face à cette imbécillité galopante, je n'ai pas d'autres choix que d'écrire ma frustration, ma colère, mon angoisse » (l. 21-24). Le lien logique est la conséquence : il aurait pu être explicité par la conjonction de coordination « donc » ou pour la conjonction de subordination « de telle sorte que ».

Lignes 25 à 51

6. La thèse exprimée est la suivante : « Lire, c'est apprendre sur soi, c'est appréhender le monde. C'est prendre la liberté, le pouvoir. » (l. 27-30).

7. Les arguments utilisés par Manguel sont :
– « C'est pour cela que nos sociétés occidentales ne valorisent pas l'activité intellectuelle… » (l. 33-36). Les exemples qui sont liés à cet argument sont : la réduction des budgets, la fermeture des bibliothèques ;
– « Des individus perdus et soumis, voilà le socle de leur pouvoir. » (l. 38-40). L'exemple lié à cet argument est cette « image du lecteur peu sexy » (l. 41-42), affublé inévitablement de lunettes.
L'argument est une idée qui valide la pertinence de la thèse alors que l'exemple est plus concret, il est le plus souvent tiré de l'expérience quotidienne et illustre et valide l'argument auquel il est lié.

8. Alberto Manguel en vient à la conclusion suivante : « Notre société dévalorise la lecture pour se protéger des individus qui veulent la questionner. » (l. 48-51).

Lignes 52 à 106

9. La thèse de l'auteur est que le monde de l'édition participe de l'indifférence, voire du mépris que la société française éprouve à l'égard de la littérature. Cette thèse est exprimée dès la première phrase : « La concentration des maisons d'édition à laquelle nous assistons en France, mais qui existe depuis longtemps aux États-Unis, met les auteurs et les lecteurs sous une pression que je ne peux qualifier autrement que de dictature. » (l. 55-62).

10. Alberto Manguel compare la pression qu'exercent les maisons d'édition sur les écrivains à une dictature. Du point de vue des différences, l'auteur admet que les éditeurs n'ont pas recours ni au crime ni à la torture, sans doute afin de tempérer ce que la comparaison pourrait avoir de déplacé, voire de choquant. En revanche, du côté des points communs, qui motivent à ses yeux le choix d'une telle comparaison, il note un « même climat d'angoisse et d'autocensure » (l. 67-68). Il rappelle que sous la dictature militaire en Argentine, ce n'est pas la police qui brûlait les livres, mais l'auteur qui se censurait parce qu'il avait peur. Alberto Manguel déplace le problème à notre époque, à notre démocratie, afin de prouver qu'il n'y a pas loin entre un auteur qui se refuse à écrire par crainte et un éditeur qui se refuse à publier par souci économique.

11. Alberto Manguel défend les valeurs « esthétiques, politiques » (l. 96-97) – celle également de la liberté d'expression et de création, de l'indépendance, ainsi que celle du temps. À l'inverse, les éditeurs défendent des valeurs strictement commerciales, leur objectif étant de « produire des livres qui se vendent » (l. 80-81), de « fabriquer des best-sellers » (l. 81-82), des valeurs qui n'ont « de sens que d'un point de vue économique » (l. 95-96). Ainsi les deux thèses qui s'opposent peuvent-elles être formulées ainsi : la valeur d'une œuvre artistique exalte aussi les valeurs de liberté, d'indépendance, de temps ; *a contrario*, les valeurs qui sous-tendent les choix éditoriaux sont uniquement orientées vers le profit économique, lequel suppose notamment une limitation de la liberté artistique et une accélération du processus de création et de production.

12. Le premier exemple cité par Alberto Manguel concerne la situation en Argentine, lorsque les auteurs s'autocensuraient, par crainte de probables répressions organisées par la dictature militaire alors au pouvoir : il permet d'illustrer l'argument selon lequel l'édition française actuelle ressemble à une dictature. Le second exemple qu'il donne concerne l'œuvre de Gabriel Garcia Marquez, qui « a publié sept ou huit romans avant *Cent Ans de solitude* » (l. 99-100), son chef-d'œuvre. L'exemple permet ici d'illustrer l'argument selon lequel « la littérature demande du temps… » (l. 100-101).

13. La nouvelle thèse qui se fait jour à la fin de l'interview est la suivante : « Il y a urgence à refuser la grosse artillerie commerciale, à soutenir les libraires et les éditeurs indépendants. » (l. 102-106). Il encourage ainsi le lecteur à se montrer responsable : la situation est « catastrophique » (l. 102), mais chaque lecteur est capable de faire changer les choses. Il lui faut d'abord faire place à des œuvres dites « difficiles » (l. 87), et surtout ne pas se ruer sur les best-sellers préfabriqués dont le succès, s'il est avéré, confirmerait aux yeux des éditeurs le bien-fondé de leur politique éditoriale. D'autre part, il est nécessaire que le lecteur fasse preuve de curiosité, et cherche à dénicher de belles œuvres publiées par des éditeurs indépendants. Enfin, Alberto Manguel nous conseille d'aller acheter nos livres dans des librairies plus modestes que les grandes surfaces culturelles.

Pour conclure

14. Les différents éléments qui organisent un paragraphe argumentatif sont la thèse, les arguments et les exemples. Les connecteurs logiques permettent de lier les différents arguments entre eux, d'articuler ceux-ci aux exemples qui les illustrent.

15. Argument par la cause : « L'acte intellectuel – lire, réfléchir – n'a plus aucun prestige parce qu'il ne crée aucun produit financier. » (l. 14-17).
Argument par l'exemple : « Or, Gabriel Garcia Marquez a publié sept ou huit romans avant *Cent Ans de solitude*. La littérature demande du temps… » (l. 98-101).
Argument par analogie : « La concentration des maisons d'édition à laquelle nous assistons en France, mais qui existe depuis longtemps aux États-Unis, met les auteurs et les lecteurs sous une pression que je ne peux qualifier autrement que de dictature. » (l. 55-62).
Argument par définition : « Lire, c'est apprendre sur soi, c'est appréhender le monde. C'est prendre la liberté, le pouvoir. » (l. 27-30).

Le choix du lexique : « À qui la faute ? » p. 178-179

Étudier le poème

Pour commencer

1. Les élèves penseront-ils, comme Hugo, que le livre est leur « libérateur » (v. 1) ? Pour certains d'entre eux, le livre apparaît comme l'objet, plus ou moins symbolique, de l'autorité parentale et scolaire ; il reflète également leurs difficultés. Il y a fort à parier qu'à ce moment de leur adolescence, et selon qu'ils sont plus ou moins imprégnés des valeurs de la société de consommation, les nouvelles technologies les fascinent par les possibilités qu'elles offrent. Quelles que soient leurs réponses, il faudra les interroger sur la question du support : le livre est-il plus qu'un moyen ? Sa forme même convient-elle mieux à tel discours qu'à tel autre ? Un roman directement publié sur Internet (et écrit dans cette optique) aurait-il été différent s'il avait été pensé à l'époque du livre ?

La thèse et les arguments

2. La thèse de Victor Hugo est que le livre est le véritable « libérateur » (v. 1) de l'homme, sa plus grande « richesse » (v. 29).

3. Afin de prouver cette thèse, Victor Hugo donne plusieurs arguments et mobilise un certain nombre d'exemples, à commencer par quelques-uns des plus grands auteurs de la littérature mondiale, le philosophe Platon, le juriste Beccaria, les poètes Milton et Dante, les dramaturges Shakespeare et Corneille (on remarquera que, dans cette liste hétéroclite, seuls manquent les romanciers). Les auteurs sont comparés à des « prophètes », ce qui leur confère une aura proprement religieuse.
Le premier argument d'Hugo, c'est que le livre, par la sagesse enclose en lui, « détruit l'échafaud, la guerre, la famine » (v. 4). Ainsi, loin d'être un divertissement aimable, il est une arme sociale, ce que confirme le deuxième argument : « Il parle, plus d'esclave et plus de paria » (v. 5). Il affirme de cette manière la valeur universelle de la parole livresque qui, à rebours des rigueurs et inégalités de la société, s'adresse à tout le monde, égalise les êtres dans la figure du Lecteur.
Le troisième argument en faveur de la thèse avancée consiste à faire du livre l'espace d'une transmission : « L'âme immense qu'ils ont en eux, en toi s'éveille » (v. 8). Les vers suivants (v. 9-15) insistent sur la valeur intellectuelle, morale et pédagogique des livres, qui nous « enseignent ainsi que l'aube éclaire un cloître » (v. 12). Il s'instaure entre le livre et nous un dialogue : « Ton âme interrogée est prête à leur répondre » (v. 15). Les questions qu'ils posent nous stimulent, en ce sens il nous rend plus intelligents, donc meilleur, et c'est ainsi qu'il nous libère : « Car la science en l'homme arrive la première. / Puis vient la liberté… » (v. 19-20).
La suite du texte reprend et varie (au sens musical) le thème et les différents arguments : le livre est notre « richesse » (v. 29) car il est l'expression de toutes les valeurs, le « droit, la vérité, la vertu, le devoir » (v. 30), le « progrès, la « raison » (v. 31), piliers de l'édifice social, moral et philosophique. Le livre nous libère parce qu'il nous permet de comprendre le monde, de défaire « les liens que l'erreur à la vérité mêle » (v. 24).

4. Voici les liens logiques explicites que nous trouvons dans le poème : « parce que » (v. 3), « car » (v. 19 et 25). On remarquera que les liens logiques sont la plupart du temps implicites : Victor Hugo manie plus l'accumulation du point-virgule que le connecteur. Si le premier, « parce que », exprime la cause, la seule virgule induit une conséquence au vers 5 : « Il parle, plus d'esclave et plus de paria. » Il semble que ce soit ce rapport logique-là qui soit privilégié par Hugo des vers 5 à 18, parce qu'il énumère tout ce que le livre peut apporter au lecteur : « Ouvre un livre », nous dit-il au vers 6 et, conséquence, « l'âme immense » (v. 8) des écrivains s'éveillera en nous. On trouvera également des rapports de cause implicites, comme dans les vers 29 à 31 : « Le livre est ta richesse à toi ! » affirme Hugo, car « … c'est le savoir, / Le droit, la vérité, la vertu, le devoir, / Le progrès, la raison dissipant tout délire. »

5. D'après le paratexte, Victor Hugo s'adresse à quelqu'un qui a brûlé une bibliothèque. Le destinataire pyromane est interpellé plusieurs fois dans le poème : au vers 21, « C'est à toi, comprends donc, et c'est toi qui l'éteins ! » (Hugo renverse ici l'image du feu qui allume : puisque la véritable lumière est celle du livre, les flammes qui emportent les pages ne peuvent qu'éteindre !) ; au vers 28, « Voilà ce que tu perds, hélas, et par ta faute ! » ; au vers 32, « Et tu détruis cela, toi ! ». Il est bien évident que le « tu » apparaît dans bon nombre d'autres vers mais il semble alors qu'il désigne, bien au-delà de l'interlocuteur du poète, l'ensemble des lecteurs auxquels Victor Hugo rappelle les vertus du livre, sans rien leur reprocher. Seuls les trois vers que nous avons cités interpellent directement l'incendiaire, lui reprochant son forfait.

6. Le dernier vers est prononcé par l'incendiaire. L'effet produit est d'abord la surprise ; puis le

lecteur compatit – car il y a de la détresse dans cet aveu – et se voit dans l'obligation de relire la démonstration d'Hugo, mise à mal par la simplicité nue de cette contre argumentation. Alors le plaidoyer du poète en faveur du livre nous paraît convenu, voire incongru, dans la mesure où sa force lyrique, son ton emphatique, tombent à plat devant la réalité brute énoncée par le pyromane. De fait, celui-ci semble reprocher au poète l'inanité de son argumentation : quand bien même il se rangerait aux arguments d'Hugo, il ne pourrait pas lire. La société (c'est en cela que l'aveu du pyromane est une formidable accusation, dans son laconisme même) invalide, rend stérile la tentative poétique : l'incendiaire peut entendre le poète, mais on ne lui a pas donné les moyens de lui répondre favorablement, on lui a refusé jusqu'à la possibilité même d'entrer en homme libre dans la polémique et d'argumenter contre le livre. On remarquera en effet que la négation de l'incendiaire ne porte pas sur le livre qu'il brûle, mais sur l'individu qu'il est : « – Je ne sais pas lire. » (v. 33).

L'engagement de Hugo

7. a. Victor Hugo a choisi le genre poétique pour exprimer son opinion.
b. Victor Hugo utilise l'alexandrin qui est le vers canonique de la poésie française. En l'utilisant, il choisit sa solennité, sa puissance, et prouve en acte ce qu'il avance, à savoir la grandeur de la littérature.
c. Les métaphores :
– « Il luit ; parce qu'il brille et qu'il les illumine » (v. 3), métaphore usuelle : le savoir est le jour, l'ignorance est la nuit de l'âme (on pensera, par exemple, au siècle des Lumières, c'est-à-dire de la raison, de la science,…).
– « Leur chaud rayon t'apaise et te fait plus vivant » (v. 14) : le livre est un soleil, qui apporte la lumière et la chaleur, il est un espace de confrontation solennelle, il est aussi un moment de convivialité. Cette chaleur naturelle est évidemment le versant solaire du feu incendiaire.
– « Car toute conscience est un nœud gordien. » (v. 25) : l'esprit de l'homme est un espace chaotique où la vérité se mêle à l'erreur. Mettre le feu à une bibliothèque, c'est en quelque sorte trancher le nœud gordien, solution radicale qui s'apparente à la mort. Lire, c'est se chauffer à un autre feu, c'est se donner les moyens de démêler le nœud, de défaire « les liens que l'erreur à la vérité mêle » (v. 24).
– « Il est ton médecin, ton guide, ton gardien. » (v. 26) : le livre soigne nos plaies, nous montre le chemin, nous protège contre nos ennemis. Parce qu'il nous rend savant et sage, il nous prémunit contre les dangers que nous encourons – le désespoir, l'exploitation, le dévoiement, engendrés par l'ignorance.
Les comparaisons :
– « Ils t'enseignent ainsi que l'aube éclaire un cloître » (v. 12) : reprise de la métaphore lumineuse. On remarquera que Victor Hugo a choisi l'aube, non l'éclat du grand midi par exemple : c'est que l'écrivain encourage la réflexion du lecteur, il n'en est que l'impulsion, le premier moment. Autrement dit le livre n'est que l'aube qui doit annoncer le grand soleil, à savoir la propre science du lecteur.
– « … tu sens fondre, / Comme la neige au feu, ton orgueil, tes fureurs, / Le mal, les préjugés, les rois, les empereurs ! » (v. 16-18) : à la lumière correspond aussi la chaleur. La neige représente ce qui est froid, dur et stérile en l'homme ; le livre, par la sagesse enclose en lui, est seul à même de « briser la glace ». On notera l'inversion d'Hugo, qui annonce le « c'est toi qui l'éteins » (v. 21) dont nous avons déjà parlé dans une question précédente : le feu du pyromane est un faux soleil, comme il est une fausse solution au problème de l'incendiaire (brûler les livres ne lui apprendra pas à écrire). Il permet aussi, à la relecture du texte – lorsque nous connaissons la réponse de l'incendiaire – de comprendre que le livre est effectivement sagesse : seul le savoir livresque aurait permis à l'incendiaire de ne pas confondre l'éclat mortifère du feu avec le rayon chaleureux du soleil.
d. Le poème, par sa puissance lyrique, par son recours quasi systématique à l'image (métaphores, comparaisons, mais aussi métonymies, oxymores, etc.), nous frappe davantage. Sa régularité rythmique (ici l'alexandrin) le rend plus facile à retenir : c'est comme une chanson qui vient s'insinuer en nous.

8. Nous avons déjà relevé les différentes apostrophes au destinataire, qui, plutôt qu'elles ne servent à le culpabiliser, cherchent à le responsabiliser. Le poète décrit ainsi les effets du livre sur le lecteur, et le « tu » se voit déjà engagé dans sa métamorphose : « Tu deviens en lisant grave, pensif et doux » (v. 10).
Victor Hugo exprime à la fois son admiration pour le livre et les grands auteurs, et son indignation, non seulement face à la destruction de la bibliothèque, mais également face à toutes ces destructions symboliques du livre, qu'elles prennent la forme de la paresse ou, plus explicitement dans le poème, celle d'une société qui ne considère pas l'éducation comme sa priorité. Aussi sera-t-on sensible à l'emploi de phrases interrogatives, « As-tu donc oublié que ton libérateur, / C'est le livre ? » (v. 1-2), et de phrases exclamatives, « Le livre est ta richesse à toi ! » (v. 29), qui témoignent bien des sentiments forts du poète ainsi que de

sa volonté d'agir sur son interlocuteur. De même observera-t-on dans le lexique une bipolarisation péjoratif/mélioratif, qui scande le texte et oppose radicalement le livre à l'ignorance. Cette dernière entraîne dans son sillage : la « haine » (v. 27), la « démence » (v. 27), le « délire » (v. 31), l'« échafaud, la guerre, la famine » (v. 4), l'« esclave » (v. 5), le « paria » (v. 5), « [l']orgueil, [les] fureurs, / Le mal, les préjugés, les rois, les empereurs ! » (v. 17-18). Au contraire, le livre « luit » (v. 3), « brille » (v. 3), « illumine » (v. 3), car il est du côté de « l'âme immense » (v. 8), de la gravité, de la pensée, de la douceur (v. 10), de « l'aube » (v. 12), de la chaleur solaire, de la science, de la « vérité » (v. 24), de la santé, du « droit » (v. 30), de la « vertu » (v. 30), du « devoir » (v. 30), du « progrès » (v. 31) et de la « raison » (v. 31).

9. « Luit » (v. 3), « brille » (v. 3), « illumine » (v. 3), « ébloui » (v. 9), « aube » (v. 12), « éclaire » (v. 12), « rayon » (v. 14), « feu » (v. 17), « lumière » (v. 20) appartiennent au champ lexical de la lumière. Il sert à convaincre le destinataire dans la mesure où il joue sur une dichotomie profondément enfouie dans l'homme entre le jour et la nuit. Le génie de Victor Hugo tient aussi au renversement qui consiste à faire du feu – celui qui brûle la bibliothèque – une fausse lumière qui glace (« la neige » du vers 17) l'âme. La destruction de la bibliothèque provoque une illusion de lumière et de chaleur mais en vérité c'est la nuit qui s'abat sur l'homme, et c'est pour cela que Victor Hugo accuse le pyromane d'éteindre (v. 21) le livre, alors même qu'il pensait allumer un feu. De même, seul le livre est paradoxalement capable de détruire (v. 4), quand le pyromane ne fait qu'apporter sa contribution à la construction générale de la bêtise et de l'ignorance.
Outre ces champs lexicaux antithétiques (chaleur/froid, lumière/obscurité, destruction/construction), on notera la présence de réseaux sémantiques, structurés eux aussi de manière binaire, comme la vérité et l'erreur, la sagesse et la folie, la santé à travers « ton médecin » (v. 26) et la maladie, le « délire » (v. 31)…

10. Les différentes énumérations participent d'une démonstration fondée sur des oppositions radicales (cf. question 9) : elles mettent les éléments en rapport et contribuent à la création poétique de deux camps, celui du livre et celui de l'ignorance. Ainsi, l'énumération du vers 4, « l'échafaud, la guerre, la famine », mêle de façon serrée la peine de mort, les conflits politiques et la misère sociale alors que l'énumération des écrivains (aussi différents que Platon, Dante et Beccaria) fonde une pléiade de « prophètes » (v. 7). L'énumération « ton orgueil, tes fureurs, / Le mal, les préjugés, les rois, les empereurs » (v. 17-18), liés inextricablement comme si la vanité individuelle ressortissait du même principe fondamental que la royauté et toutes vicissitudes philosophiques et politiques. Enfin, l'énumération finale, « le savoir, / Le droit, la vérité, la vertu, le devoir, / Le progrès, la raison » (v. 29-31), liste les valeurs cardinales de la sagesse et indique ce qui doit guider la conscience humaine.

Pour conclure

11. Pour Victor Hugo, le livre est le « libérateur » (v. 1) de l'homme, parce qu'il le rend plus intelligent, donc plus libre et meilleur. En premier lieu, le livre n'est pas un simple divertissement : il recueille la sagesse des plus grands écrivains de toutes les nations confondues et c'est pourquoi il est le plus à même de véhiculer des valeurs d'universalité dont les effets se font profondément sentir dans la société. De surcroît, le livre donne la parole d'un homme aux autres hommes, quels qu'ils soient : parce qu'il est le lieu d'une transmission (au sens quasi pédagogique). Il nous met sur la voie du droit, de la vérité, de la vertu, il incarne le progrès et la raison, il cimente l'édifice social, moral et philosophique et il nous donne les moyens de démêler la vérité de l'erreur.
Mais encore faut-il que la société décide de donner accès à la lecture à tous ses membres…

12. Les différents procédés utilisés par l'auteur pour exprimer sa subjectivité et pour faire adhérer le destinataire sont : les outils en rapport au genre poétique (métaphores, comparaisons, rythmes…), le vocabulaire péjoratif et le lexique mélioratif organisés de façon binaire, les énumérations qui constituent deux « camps » radicalement opposés, l'interpellation du destinataire, l'expression subjective du poète, le ton emphatique et sentencieux (utilisation du présent de vérité générale contre le conditionnel modalisateur).

3. Choisir une stratégie argumentative

Faire appel aux sentiments et à la logique

p. 180-182

Étudier les textes

Pour commencer

1. Quelles que soient les réponses des élèves, il faudra bien évidemment leur offrir les moyens de voir au-delà de la société française. On rappellera certes, dans un premier temps, qu'il existe toujours

des différences de traitement entre les femmes et les hommes, en termes de salaire, d'emploi,... Mais on insistera surtout sur ce qui se passe dans d'autres pays, où la femme est systématiquement – et légalement – méprisée, bafouée.

Texte 1

2. La thèse défendue par Marguerite Yourcenar est que le féminisme « tel qu'il se présente aujourd'hui » (l. 1) est contestable en tant qu'il est agressif, conformiste et paradoxal. L'écrivaine affirme sa thèse dès la première phrase : « J'ai de fortes objections au féminisme tel qu'il se présente aujourd'hui. » (l. 1).
Voici des expressions présentent dans le texte qui expriment, plus ou moins directement, un jugement de valeur négatif : « agressif » (l. 1) ; « conformiste » (l. 4) ; « bureaucrate » (l. 5) ; « bureaucratiques » (l. 7) ; « technocratiques » (l. 7) ; « frustrations » (l. 8) ; « dangers » (l. 8) ; « profit immédiat » (l. 9) ; « regrettable » (l. 13) ; « se conformer » (l. 14) ; « supposés incendiaires » (l. 15-16) ; « distraitement » (l. 16) ; « qui seraient jolies si elles n'incarnaient trop évidemment des modèles publicitaires » (l. 17-19) ; « curieuse » (l. 19) ; « boudeuses » (l. 20) ; « prétendument séduisantes, aguicheuses ou sensuelles » (l. 20) (ces termes seraient positifs sans l'adverbe qui les accompagne) ; « un immense ennui » (l. 25) ; « ânonnent » (l. 25) ; « formules conventionnelles » (l. 26) ; « brute » (l. 30) ; « chiffon » (l. 33) ; « chiffe » (l. 34) ; « déplorable » (l. 37) ; « morne uniformité » (l. 38).
Voici quelques expressions qui expriment, plus ou moins directement, un jugement de valeur positif : « utiles » (l. 11) ; « jolies » (l. 17).

3. Les principaux arguments sont :
– le féminisme est agressif, il présente ses revendications de façon trop violente, bornée, récriminatoire ;
– le féminisme est conformiste, les femmes exigent de pouvoir prétendre à un modèle social qui n'a rien de flatteur – l'« *homo sapiens* des sociétés bureaucratiques et technocratiques » (l. 7) ;
– le féminisme est paradoxal, puisque les femmes et les magazines qui s'adressent à elles se gargarisent d'articles subversifs tout en continuant à imposer des modèles publicitaires on ne peut plus conventionnels ;
– le féminisme (comme le machisme) est ennuyeux parce qu'il généralise bêtement. Il essentialise des qualités au point de conforter des archétypes qu'une réflexion réelle sur les sexes devrait balayer ou du moins mettre à distance (les femmes doivent posséder des qualités dites « masculines », tout comme les hommes ont besoin de vertus dites « féminines ») ;
– enfin, le féminisme qui veut « supprimer les différences qui existent entre les sexes » (l. 35) participe d'un mouvement d'uniformisation de la société que l'écrivaine déplore.

4. Voici les adverbes qui appuient l'argumentation : « durablement » (l. 3) ; « distraitement » (l. 16) ; « évidemment » (l. 18) ; « prétendument » (l. 20) ; « généralement » (l. 24) ; « spécifiquement » (l. 26) ; « également » (l. 34).
Les adverbes participent de la stratégie argumentative déployée par Yourcenar : d'un côté, l'écrivaine dénonce les illusions (« prétendument »,...) ; de l'autre elle annonce la vérité (« évidemment »,...). Il s'agit de convaincre le lecteur qu'il ne doit pas se fier aux apparences.

5. L'exemple des magazines féminins est le plus simple à repérer, dans la mesure où l'auteur prend soin de l'introduire par une formule explicite, « par exemple » (l. 14). Les exemples de vertus dites « féminines », à savoir « la douceur, la bonté, la finesse, la délicatesse » (l. 28-29) et « masculines », « le courage, l'endurance, l'énergie physique, la maîtrise de soi » (l. 32) sont repérables par le signe de ponctuation des deux points. L'exemple de l'*homo sapiens* est plus difficile à repérer, en l'absence de formules et de signes de ponctuation ; mais on le reconnaît parce qu'il est plus concret que l'argument, parce qu'il valide la pertinence de celui-ci en tirant ses preuves du réel.

6. L'auteure introduit à la fin de l'extrait une nouvelle thèse : celle de la « morne uniformité » (l. 38) vers laquelle tend le « genre humain, de notre temps » (l. 37).

Texte 2

7. Badriya Al-Bishr est l'auteure de l'article. Elle est présentée par une note qui la définit ainsi : « cette chroniqueuse régulière de la presse saoudienne enseigne les sciences sociales à l'université Roi-Saoud de Riyad ». Ces renseignements sont importants pour comprendre, d'une part, que l'auteure de cet article est directement concernée par le thème dont elle traite, l'écrivaine misant surtout sur l'émotionnel, cette implication personnelle ne peut que toucher davantage le lecteur. D'autre part, nous y reviendrons, nous ne pouvons bien interpréter le dernier paragraphe qu'en sachant que l'écrivaine est aussi une journaliste.

8. Chaque paragraphe commence par le verbe « imaginer », au mode impératif. L'auteure de l'article utilise l'injonction afin que le lecteur se sente davantage impliqué et éprouve la douleur et le sentiment d'injustice que les femmes saoudiennes (et plus largement toutes les femmes qui sont

victimes de graves discriminations) ressentent. En somme, l'auteure demande au lecteur de se mettre à la place des femmes méprisées, bafouées, battues. Le lecteur doit accepter d'imaginer pendant un instant qu'il est une femme, de se représenter ce que pourrait être sa vie, ce que pourraient être ses sentiments, s'il était une femme à qui l'on refuse les droits les plus élémentaires. Le lecteur doit donc se dépouiller de ses droits, renoncer, pour un temps, au confort de sa propre vie, afin de partager le calvaire des femmes saoudiennes et mieux se rendre compte de tout ce qu'implique leur situation.

9. Premier paragraphe : à la naissance d'une femme, la mère a peur de la réaction de ses proches et ce n'est pas l'enthousiasme qui accueille le nouveau-né, mais un triste fatalisme s'il s'agit d'une fille.

Deuxième paragraphe : une femme doit s'en remettre à son tuteur pour tout ce qui la touche, comme le mariage, par exemple, auquel la femme doit par ailleurs se présenter vierge.

Troisième paragraphe : la femme doit consulter son tuteur pour aller à l'université, travailler et gagner sa vie.

Quatrième paragraphe : la femme peut avoir un tuteur qui est bien plus jeune qu'elle, car c'est évidemment le fait qu'il soit de sexe masculin qui importe. Son tuteur la suit partout et, si jamais il lui laisse quelque relative liberté, la femme doit le rétribuer (d'une manière ou d'une autre) pour le remercier.

Cinquième paragraphe : la femme est victime de violences – qui peuvent aller jusqu'au meurtre – et la justice punit rarement le criminel, car c'est une justice masculine qui cherche toujours à légitimer l'acte des hommes.

Sixième paragraphe : la femme qui est battue par son mari n'a pas le droit de se plaindre car, s'il a agi ainsi avec elle, c'est qu'il devait y avoir une raison. Et puis, de toutes façons, ce n'est pas si grave.

Septième paragraphe : la femme n'a pas le droit de conduire et est donc condamnée à prendre des taxis ou à se faire conduire par un membre de sa famille ou un chauffeur particulier.

Huitième paragraphe : la femme, même au XXIe siècle, est toujours le sujet de querelles religieuses et politiques absurdes desquelles, bien entendu, on l'exclut tout à fait.

Neuvième paragraphe : la femme qui est tout de même parvenue à être journaliste et qui témoigne des conditions de vie exécrables de ses paires voit son discours dévalorisé et considéré comme des radotages.

Thèse et arguments ne sont pas nommés explicitement, il faut les déduire des différentes situations présentées par la journaliste. Ainsi le thème apparaît bien évidemment être la condition féminine en Arabie saoudite et la thèse présente le fait que les femmes demeurent maltraitées, méprisées, bafouées dans certaines régions de la planète.

Les différents arguments sont :

– la place de la femme comme égal de l'homme n'est pas reconnue sur le plan social et juridique (cinquième et sixième paragraphes) ;

– l'égalité de l'homme et de la femme n'est pas acceptée sur le plan culturel et familial (premier, deuxième, troisième, quatrième, septième paragraphes) ;

– la femme n'a pas le droit de recevoir une éducation digne de ce nom (troisième paragraphe) ;

– la femme est exclue des débats qui agitent la société de son pays, et on stigmatise sévèrement chez elle toute prétention à une participation politique au sens large du terme (huitième et neuvième paragraphes) ;

– enfin la femme se voit refuser tous les moyens d'acquérir son indépendance (tous les paragraphes et plus particulièrement les deuxième, troisième, quatrième et septième).

10. L'un des premiers principes de l'argumentation de Badriya Al-Bishr est la répétition. En effet, le verbe « imaginer » à l'impératif scande le texte, et commence chaque nouveau paragraphe. Du point de vue des situations proposées, on observe aussi des reprises : la figure du tuteur apparaît aux deuxième, troisième et quatrième paragraphes, comme s'il s'agissait d'une ombre dont on ne se débarrasse jamais ; les violences conjugales fondent les paragraphes 5 et 6 (là encore, l'écrivain insiste sur la fréquence de ces violences).

Ainsi le principe de répétition semble-t-il avoir présidé à l'écriture de ce texte, même si l'on pourra remarquer aussi une certaine progression dans les situations proposées : il n'est pas anodin que Badriya Al-Bishr commence son texte par l'évocation d'une naissance et, jusqu'à un certain point, poursuive la jeune fille en retraçant une sorte d'itinéraire de l'enfer. Après la naissance (premier paragraphe), c'est déjà l'intervention du tuteur, qui ne la lâchera plus (deuxième paragraphe), puis le temps de l'école (troisième paragraphe), des premières sorties et des premiers « contacts » avec les garçons (quatrième paragraphe), le mariage et la vie conjugale (cinquième et sixième paragraphes), enfin le temps de la vie active (septième, huitième et neuvième paragraphes).

La force de cette progression (plutôt implicite et assez peu rigoureuse), tient à ce qu'elle nous mène à l'écrivaine elle-même, que l'on doit reconnaître

dans cette « femme qui écrit dans un journal » (l. 83-84) et qui traite « des préoccupations des femmes » (l. 84-85). Ainsi, au dernier moment du texte, sommes-nous forcés de revoir l'article comme une entreprise autobiographique. C'est alors comme si toutes les situations proposées quittaient une certaine abstraction, pour être incarnées par l'auteure de cet article elle-même. Évidemment, le propos n'en a que plus de force, et la démonstration est d'autant plus probante. D'autre part, Badriya Al-Bishr conclut son texte en anticipant la probable contre argumentation des hommes : lui donner force de conclusion est une stratégie argumentative habile, qui invalide la protestation masculine – car tout homme qui s'y réfugierait serait ridiculisé pour sa prévisibilité et dénoncé pour son incapacité à dialoguer.

11. La femme de gauche porte une *burka*, celle de droite paraît plus libre, mais une bande noire (comme arrachée à la *burka*) la rend aveugle. Il paraît évident que le dessin stigmatise deux faits sociaux : en premier lieu, l'emprisonnement physique et spirituel de la femme dans certains pays musulmans, symbolisé par un « vêtement » qui annihile sa féminité (car pouvons-nous vraiment être sûrs qu'il s'agit bien là d'une femme ?) ; en second lieu, l'aveuglement des femmes nées dans des sociétés plus égalitaires et tolérantes, qui ne se rendent pas compte de ce qui se passe dans d'autres pays. On pourrait également considérer que le dessinateur a mis en évidence la lucidité des femmes dont les droits fondamentaux sont bafoués (elles ont une conscience aiguë de la condition féminine en général, et des abus masculins en particulier) et la naïveté des femmes qui ont l'illusion d'être libres et traitées comme les égales des hommes. Dans les deux cas, il s'agit – d'un point de vue argumentatif – d'encourager la femme « libre » à déchirer le bandeau noir, à prendre conscience des problèmes que connaissent encore certaines femmes et, sous la conduite de Badriya Al-Bishr, d'imaginer ce que peut être la vie de celles qui sont persécutées.
Quant au courrier des lecteurs, il permet de prolonger l'article, et de faire resurgir dans un autre cadre la bipartition de la société et l'absence – voire l'impossibilité – de tout dialogue entre les sexes. Alors que les femmes compatissent (avec un certain désespoir pour la première, et une espérance toute relative pour la seconde) ; les hommes critiquent (avec un faux détachement pour le premier, car on voit mal où il a déniché les « remarques racistes » qui « [gâche le] beau texte » ; avec un fanatisme religieux qui s'annonce sans ambages pour le second).

Pour conclure

12. La visée de ces deux textes est argumentative. Le texte de Marguerite Yourcenar fait davantage appel à la raison et à la logique : la thèse et les arguments sont clairement énoncés, l'organisation de l'argumentation est rigoureuse et elle possède une qualité proprement abstraite. Le texte de Badriya Al-Bishr, quant à lui, fait davantage appel aux sentiments : l'auteure nous demande de nous mettre à la place d'une femme bafouée, sa thèse et ses arguments sont voilés par des situations concrètes, certes choisies parce qu'elles sont tristement réelles, mais aussi parce que leur impact émotionnel est fort.

13. Il est difficile de trancher, sans préjuger des réponses des élèves. Certains seront sans doute plus sensibles à la logique, car elle peut séduire par sa rigueur et sa distanciation ; d'autres pourront, soit accepter le recours aux sentiments, parce qu'ils seront touchés et jugeront donc le procédé plus efficace, soit refuser l'argumentation affective, parce qu'ils préfèrent pouvoir réfléchir plus à froid.

Activités

Vocabulaire

Démontrer : démarche scientifique visant à prouver la vérité d'une hypothèse de manière irréfutable.
Convaincre : démarche visant à obtenir l'adhésion du destinataire en faisant appel à la raison, au savoir, à la réflexion.
Persuader : démarche visant à obtenir une adhésion plus affective en jouant sur les sentiments, l'émotion, l'implicite, la séduction, l'identification, la peur…

L'ironie, une arme efficace : *Candide, ou l'Optimiste* p. 183-185

Étudier le texte

Pour commencer

1. Le XVIIIe siècle est à la fois une période de « prospérité » pour le commerce triangulaire, et un moment de prise de conscience de la part de certains philosophes. Dans ses *Réflexions sur l'esclavage des Nègres*, Condorcet exprime sa position : « Réduire un homme à l'esclavage, l'acheter, le vendre, le retenir dans la servitude, ce sont de véritables crimes, et des crimes pires que le vol. » Bernardin de Saint-Pierre et Montesquieu condamnent eux aussi vigoureusement la traite

des Noirs alors que Voltaire investit une partie de sa fortune dans ce commerce, qu'il condamnera par la suite. L'article « Traite des Nègres » de *L'Encyclopédie* est une charge vigoureuse contre le commerce esclavagiste, mais l'article « Nègres » affirme que les Noirs « trouvent en Amérique les douceurs qui leur rendent la vie animale bien meilleure que dans leur pays. » On peut cependant affirmer que la première abolition de l'esclavage, en 1794, émane directement de l'esprit des Lumières.

Une rencontre

2. Voici les éléments qui composent le portrait de l'esclave : l'esclave est « étendu par terre » (l. 1), déguenillé, « n'ayant plus que la moitié de son habit, c'est-à-dire un caleçon de toile bleue » (l. 1-2), il a perdu sa jambe gauche et sa main droite. Cette description a évidemment une visée argumentative, dans la mesure où « l'état horrible » (l. 5) du Noir va permettre à Voltaire de dénoncer les horreurs de l'esclavage.

3. Lorsque Candide s'adresse à l'esclave, il le tutoie, « que fais-tu là » (l. 4), et se montre assez familier, l'appelant « mon ami » (l. 4). Cacambo est plus déférent, comme le prouve le fait qu'il nomme Candide « Monsieur » (l. 9) et son usage du vouvoiement : « C'est à ce prix que vous mangez du sucre… » (l. 13), même si ce « vous » a aussi une portée générale. De cette manière, apparaît un rapport d'inégalité sociale entre les deux hommes : Candide, un homme blanc, debout, tutoie un homme noir, à terre, qui le vouvoie, répétant par là les signes socioculturels du respect qu'il témoigne à tous ses « seigneurs les blancs » (l. 17).

4. Candide est tout d'abord horrifié, comme l'indiquent l'exclamation « Eh ! mon Dieu ! » (l. 4). Il éprouve également de la compassion, comme semble en témoigner l'expression « mon ami » (l. 4), ainsi que l'emploi de l'adjectif « horrible » (l. 5). Ces deux sentiments sont relayés par la curiosité – les phrases interrogatives prouvent l'intérêt que Candide porte à l'esclave. À la fin de l'extrait, il éprouve un fort sentiment de révolte, presque désespérée, comme le soulignent : les exclamations « Ô Pangloss ! » (l. 24) et « Hélas ! » (l. 27) ; le lexique, « abomination » (l. 24) ; les larmes qu'il verse sur le « pauvre homme » (l. 3).

5. L'esclave est qualifié de « pauvre homme » (l. 3) par le narrateur. Il est bien évident que Voltaire se cache derrière cette affirmation, qui participe de l'expression d'une subjectivité, laquelle est mobilisée ici afin de toucher le lecteur et de mettre en branle la machine argumentative.

Une dénonciation de l'esclavage

6. L'esclave rappelle à Voltaire que les « fameux » (l. 6) négociants maltraitent ceux qu'ils exploitent :
– ils les habillent au mépris de toute considération météorologique ou sanitaire, « On nous donne un caleçon de toile pour tout vêtement deux fois l'année. » (l. 9-10) ;
– ils les amputent afin de ne pas avoir besoin de les soigner, « Quand nous travaillons aux sucreries, et que la meule nous attrape le doigt, on nous coupe la main… » (l. 10-11) ;
– ils punissent sans mesure ceux qui cherchent à se soustraire à leur condition, « … quand nous voulons nous enfuir, on nous coupe la jambe… » (l. 11-12) ;
– enfin ils leur imposent une religion qui, en dépit de son message d'amour et de fraternité, « nous sommes tous enfants d'Adam, blancs et noirs » (l. 20), accompagne les grands mouvements esclavagistes des Occidentaux.
Face à ce déluge d'horreurs, le ton de Cacambo est étonnamment sobre (il contraste même avec l'expression très vive des émotions de Candide). Il est à noter, particulièrement, l'utilisation de propositions subordonnées de temps : « Quand nous travaillons… » (l. 10), « … quand nous voulons nous enfuir… » (l. 11-12), qui masque en réalité une explication des causes et des conséquences. Cela contribue fortement à souligner l'injustice des usages esclavagistes, également mise en évidence par le procédé de la répétition (« quand », « on nous coupe »). La force répressive des négociants se traduit par une structure phrastique éloquente : l'alternance des sujets et des compléments. Dans la première partie de phrase (« quand nous travaillons » ; « quand nous voulons nous enfuir »), l'esclave est le sujet du verbe, mais bientôt (« on nous coupe la main », « on nous coupe la jambe ») il redevient complément, non plus sujet de lui-même, mais objet de son maître.

7. De la ligne 9 à 19, « on » désigne l'ensemble des esclavagistes et « nous » désigne les esclaves. Le « nous » de la ligne 20 est plus ambigu, dans la mesure où il excède la communauté des esclaves : il est un « nous » qui signale le mensonge unanimiste de la religion des esclavagistes, dans la mesure où ce glissement tente de noyer les problèmes réels et particuliers de l'esclave dans l'indifférenciation d'un « nous » irréel censé désigner la prétendue collectivité humaine.

8. Dans un premier temps, Cacambo décrit ce qu'il subit, et dénonce le traitement injuste réservé aux esclaves. Le « Cependant » (l. 13) semble annoncer le pendant antithétique de la dénonciation, sauf que cette antithèse n'est pas formulée par Cacambo,

mais par sa mère, qui l'exhorte à adorer les « seigneurs les blancs » (l. 16) afin de vivre heureux et hors du besoin. Le « hélas » et le « mais » de la ligne 17 prouvent l'inanité de l'antithèse, puisque Cacambo est finalement plus malheureux que « les chiens, les singes et les perroquets » (l. 18). Pourtant, il accueille de nouveau la voix de ceux qui défendent le système esclavagiste – non plus celle de sa mère, mais celle des « fétiches hollandais » (l. 19), qui veulent prouver aux esclaves qu'ils sont « tous enfants d'Adam, blancs et noirs » (l. 20). Finalement, après avoir avoué son ignorance, « je ne suis pas généalogiste » (l. 20-21), Cacambo s'oppose à l'argument religieux. Pour cela, il use (très librement) de la forme syllogistique, laissant le soin au lecteur de tirer la conclusion des prémisses : 1. nous sommes tous cousins issus de germain ; 2. « Or » (ligne 22) on ne peut pas moins bien traiter sa famille que les négociants ne nous traitent ; 3. donc…

9. Le nom du maître de l'esclave est évidemment ironique. Par ses sonorités, il rappelle la langue hollandaise (en adéquation donc avec le thème de l'esclavage) et selon quelques critiques, il serait un souvenir de Van Düren, libraire de La Haye avec lequel Voltaire a eu des démêlés. Quoiqu'il en soit, il est à la fois comique et effrayant, parce qu'on y entend cette « dent dure », symbole de l'impitoyable répression esclavagiste.

10. a. Avec ce « vous », Cacambo désigne, bien au-delà de Candide, tous les Européens.
b. On ne peut s'empêcher d'y entendre la voix de Voltaire lui-même, sur le ton de l'indignation. Plus qu'un reproche, il s'agit d'une exhortation à la prise de conscience, celle sans doute que Voltaire connut lorsque, lui-même grand consommateur de sucre, il lut cette phrase d'Helvétius dans *De l'esprit* : « On conviendra qu'il n'arrive point de barrique de sucre en Europe qui ne soit teinte du sang humain ».
c. La critique implicite revient évidemment à stigmatiser un système politico-économique dans lequel les désirs des uns (les Occidentaux) sont satisfaits par le travail avilissant et l'esclavage des autres.

Pour conclure

11. Voltaire utilise le vocabulaire des sentiments – à travers les expressions de Candide, c'est toute l'horreur de l'esclavage qui est dénoncée. Mais, l'auteur fait aussi parler directement un esclave, de surcroît mutilé, ce qui donne davantage de force à son propos. Enfin, malgré la gravité du thème, Voltaire n'hésite pas à utiliser l'humour, sensible notamment dans l'onomastique : ainsi Vanderdendur, comme Pangloss et Candide, inscrivent-ils en creux les opinions du philosophe à l'égard des personnages.
L'ironie est un procédé à visée critique qui consiste à dire le contraire de ce qu'on pense. Elle se distingue de l'humour, dans la mesure où ce dernier n'a pas forcément de visée critique. L'humour est aussi, comme le comique, plus direct : l'ironie doit être interprétée, puisqu'elle ne dit pas ce qu'elle pense, puisqu'elle ne se dit pas. Ainsi requiert-elle un lecteur plus attentif et est-elle une formidable arme argumentative, puisqu'elle sollicite une participation active du lecteur.

Le pouvoir de la fable : *Le Vieux Chat et la Jeune Souris* p. 186-187

Étudier la fable

Pour commencer

1. Il est très difficile de préjuger des réponses des élèves. Sans doute retrouvera-t-on certains sujets sensibles (tels la politique, la religion, l'éducation) et certains types d'argumentateurs (le colérique, l'intransigeant, le médiateur).

L'organisation de la fable

2. Le narrateur se confond plus ou moins avec l'auteur, La Fontaine, dans la mesure où, au vers 22, il écrit : « ma fable ». Les personnages en présence sont un vieux chat et une jeune souris, comme l'annonce d'ailleurs le titre du poème.

3. Du premier vers à la césure du vers 22 (« Il tint parole ») s'étend la partie narrative de la fable. Nous y repérons l'emploi du passé simple (« crut », « dit », « tint ») ; les autres temps (présent avec « est ») et modes (impératif avec « laissez-moi » conditionnel avec « affamerais-je ») appartiennent au dialogue, et n'entre donc pas dans le système du passé qui caractérise le plus souvent le récit.
Enfin, du deuxième hémistiche du vers 22 à la fin du poème, se situe la partie morale de la fable : on y reconnaît le présent à valeur de vérité générale (« peut » ; « se flatte » ; « croit » ; « est »).

4. Des vers 4 à 12, la souris parle au chat et des vers 14 à 21, c'est le chat qui répond à la souris, tout cela au discours direct. L'enjeu de la discussion est simple : la survie de la souris, « attrapée » (v. 13) par le chat. Elle tente de convaincre le matou de ne pas la dévorer mais échoue, le chat ne saurait se rendre à ses arguments.

Une double argumentation

5. Arguments de la souris :
– « … une souris / De ma taille et de ma dépense / Est-elle à charge en ce logis ? » (v. 4-6), la souris évoque ainsi le fait qu'elle ne gêne pas et ne représente pas de menace financière ;
– « Affamerais-je, à votre avis, / L'hôte et l'hôtesse, et tout leur monde ? / D'un grain de blé je me nourris : / Une noix me rend toute ronde. » (v. 7-10) est une reprise, plus développé, du premier argument, la présence de la souris n'implique pas, pour le ménage, de dépenses supplémentaires ;
– « À présent je suis maigre ; attendez quelque temps. / Réservez ce repas à Messieurs vos enfants. » (l. 11-12), présente un changement radical dans la stratégie argumentative. La souris prétend ne pas constituer, pour le moment, un repas suffisant pour le chat et elle semble vouloir faire appel aux sentiments familiaux du matou, en évoquant ses enfants.

Arguments du chat :
– « Chat, et vieux, pardonner ! cela n'arrive guères. » (l. 17) est à peine un argument, tout comme les vers précédents : « Tu t'es trompée : / Est-ce à moi que l'on tient de semblables discours ? / Tu gagnerais autant de parler à des sourds. » (l. 14-16). Effectivement, le chat va s'avérer sourd aux arguments de la souris, et cette surdité lui permet même d'entrer à peine dans le jeu de l'argumentation. Le chat use d'abord péremptoirement du principe d'identité (je suis un vieux chat, donc je vais te manger, cela est dans ma nature…), qu'il appuie sur un recours à l'expérience commune (« cela n'arrive guères », donc cela n'arrivera pas).
– « Selon ces lois, descends là-bas, / Meurs, et va-t'en, tout de ce pas, / Haranguer les sœurs filandières. » (l. 18-20) est une nouvelle fois peu argumentatif, il impose la supériorité du chat, dont la parole est performative.
– « Mes enfants trouveront assez d'autres repas » (l. 21) est le seul argument à répondre de manière antithétique à un argument de la souris : l'appel émotionnel de celle-ci n'a servi de rien.
Il faut bien avouer que, d'un point de vue purement argumentatif, aucun des deux animaux n'étonne par sa virtuosité : la souris tente désespérément d'amadouer le chat, et n'hésite pas pour cela à se contredire ; le chat préfère, au verbe raisonneur, la parole performative. Malgré tout, s'il l'on peut juger de la qualité d'une argumentation par son résultat, il faut admettre que le chat est le plus convaincant : ce qu'il a prétendu s'est réalisé – « Il tint parole. » (l. 22).

6. La souris parle la première et parle davantage mais c'est le chat qui a le dernier mot. On peut donc en déduire que la volubilité n'est pas l'efficacité, en argumentation. Il faut cependant, à la lumière de la réponse à la question précédente, se souvenir de la stratégie argumentative du chat, plus physique que verbale.

7. Pour le discours de la souris, La Fontaine utilise sept octosyllabes et deux alexandrins, pour celui du chat, le poète utilise quatre alexandrins, trois octosyllabes et un hémistiche de quatre syllabes. Tandis que le rythme relativement rapide des octosyllabes traduit la peur de la souris, sa précipitation dans la recherche d'un argument qui soit efficace, l'alexandrin majoritairement employé par le chat assied son autorité, que l'animal tire surtout de sa force physique et de sa foi en son bon droit. La Fontaine, en caractérisant les animaux par un rythme poétique, nous donne à entendre la victoire du chat (c'est un alexandrin qui clôt le dialogue). On interprétera de même l'emprunt de l'octosyllabe par le chat comme une marque d'ironie du vainqueur à l'égard du vaincu, qui emprunte la voix poétique de sa victime pour lui signifier sa mort.

8. La représentation du fabuliste est particulièrement sombre : ce que l'on retient avant tout, c'est l'impossibilité de tout dialogue entre le chat et la souris, c'est-à-dire entre la vieillesse et la jeunesse. La souris est malhabile, fébrile et trop naïve ; le chat est dur, ironique et « impitoyable » (l. 25). Le fameux dialogue des générations n'est qu'une illusion : la vieillesse, imbue d'elle-même, usant de ces deux logiques intimidantes que sont le principe d'identité (je suis ce que je suis) et celui de l'expérience (c'est comme ça…), n'a aucun mal à balayer une jeunesse qui cumule deux vertus antinomiques (l'ambition et la naïveté) et qui, précisément, ne sait pas (ou refuse d'admettre) qu'un chat est un chat et que c'est comme ça.

Pour conclure

9. Dans cette fable, le récit précède la morale, ce qui n'est pas toujours le cas chez La Fontaine. Ce qu'il importe de remarquer, c'est le lien extrêmement serré entre l'affabulation et la morale : la première illustre la seconde, mais est aussi un argument en sa faveur. La morale tire sa vérité de l'image, et non l'inverse. Le lecteur admet que la vieillesse soit « impitoyable » (l. 25) et la jeunesse naïve, parce qu'il admet l'histoire du chat et de la souris. En cela, la fable est un moyen efficace de convaincre : le récit, quoique fabuleux, est indubitable, précisément parce qu'il est inventé. On ne peut aller contre lui, et rétorquer à La Fontaine que le chat ne mange pas la souris puisqu'il affabule et crée de toutes pièces les conditions de son triomphe moral. En ce qu'elle

nous séduit, la fable nous attire vers son moment sentencieux dont l'ordinaire, si pesant qu'on se refuse parfois à sa vérité uniquement parce qu'il nous ennuie, est allégé par les facéties de l'image narrative, par la verve du conteur : l'idéal du « plaire et instruire » est ainsi parfaitement atteint.

10. La Fontaine « [se] sert des animaux pour instruire les hommes » : ainsi, par le symbolisme animal, sont-ce les hommes qui sont mis en scène et observés. D'une part, ce recours à la fable animale permet d'atteindre l'idéal du *placere et docere*, bien plus peut-être que s'il se fût agi d'hommes, puisque le symbolisme engage le lecteur vers une lecture codée. D'autre part, en raison même de l'ambiguïté narrative (le Lion n'est qu'un équivalent du Roi, et il sera toujours permis de discuter d'une autre interprétation), la fable permet à La Fontaine de jouer avec (sinon de se jouer de) la censure. Ainsi, dans le texte qui nous occupe, le chat représente-t-il la vieillesse – c'est ce que nous indique du moins la morale. Mais il n'est pas interdit d'élargir le champ éthique de la fable, et d'y voir une représentation de toute force politique usant des principes d'identité et de répétition (je suis comme cela, depuis toujours ceux qui sont comme moi font comme cela, donc je fais comme cela, puisque je suis comme je suis). Ainsi la souris, malgré le ridicule de sa naïveté, finirait par nous toucher en ce qu'elle incarnerait tous les êtres écrasés au nom de principes rigoureux – et non plus seulement la jeunesse.

Argumenter par l'image p. 188-189

ÉTUDIER LES IMAGES

Pour commencer

1. On pourrait découvrir ces visuels dans la presse, sous forme d'affiches et sur des sites Internet.

2. Ces supports ont la forme de publicités : images, textes, slogans, « marques »… mais ils n'en sont pas. Une publicité est destinée à vendre un produit à un consommateur ciblé. Son unique fonction est commerciale. Les visuels proposés ici ne vendent rien (même si Amnesty et RSF publient rapports et albums de photos destinés à la vente). Leur objectif premier est d'alerter, de dénoncer et de provoquer le citoyen. Leur fonction est donc politique.

Document 1

3. L'objet représenté est un paquet de cigarettes qui reprend les couleurs d'une grande marque américaine. Le message visuel repris est la mise en garde contre les dangers de la consommation de tabac figurant obligatoirement sur les paquets de cigarettes.

4. Il dénonce les émissions de télé réalité à travers l'une d'elles, *Star Academy*, et met en garde les téléspectateurs contre les effets qu'elle peut avoir sur ceux qui la regarde. L'information concernant les dangers du tabac est ici détournée pour signifier que la consommation de ce genre d'émissions peut aussi nuire à l'intelligence de la personne par la bêtise qu'elles véhiculent et transmet.

5. L'image utilisée – celle d'un paquet de cigarettes – et la cible visée – les téléspectateurs de *Star Academy* – sont étroitement associées car il s'agit de toucher un même public : la jeunesse, grande consommatrice de télé réalité et de cigarettes. Le détournement est, de cette manière, plus lisible.

Document 2

6. L'image représente une chaise électrique et fait référence aux États-Unis (voir le texte placé sous l'image).

7. L'affiche dénonce deux faits : la peine de mort (que les États-Unis, comme les pires dictatures de la planète, appliquent encore dans certains États) et la ségrégation de cette peine qui touche essentiellement deux catégories de la population, les Noirs et les pauvres. Il s'agit donc d'une peine de classe.

8. Amnesty International propose d'agir avec elle et l'ensemble de ses membres contre la peine de mort aux États-Unis (et ailleurs).

Document 3

9. Les objets représentés sont cinq menottes. Ils symbolisent l'arrestation et l'emprisonnement, la privation de liberté.

10. Les menottes sont disposées afin de représenter les cinq anneaux olympiques. Ils font référence aux Jeux olympiques de Pékin.

11. Le message implicite signifie que la Chine est une gigantesque prison (notamment pour les journalistes qui ne peuvent s'exprimer librement) et que l'organisation des Jeux dans la capitale chinoise est une caution apportée au régime politique de la Chine.
On notera que l'indignation de Reporters sans frontières est très souvent sélective et que certains régimes politiques dans le monde sont relativement épargnés par ses critiques et ses actions alors qu'ils sont comparables à celui de la Chine. C'est notamment le cas de certains alliés des États-Unis,

dont les auteurs d'une étude récente explique le ménagement par le financement de Reporters sans frontières par la NED, en liaison avec la CIA (voir à ce sujet T. Deronne & M. Vivas, *La face cachée de RSF : de la CIA aux faucons du Pentagone*, Éditions Aden, 2007).

Argumenter par l'image

12.

	Document 1	**Document 2**	**Document 3**
Thème	Les émissions de télé réalité	La peine de mort aux États-Unis	Les Jeux olympiques de Pékin 2008
Thèse	Elles nuisent à l'intelligence de ceux qui les regardent	Elle touche surtout les Noirs et les pauvres	Ils apportent une caution au régime autoritaire chinois
Qui communique ?	Un site Internet : anti-realtv.skyblog.com	Une organisation : Amnesty International	Une organisation : Reporters sans frontières

13. Dans le document 1, l'argument mis en avance est que la télé réalité est aussi nocive que le tabac car elle nuit à la santé (mentale ?) et à l'intelligence.
Dans le document 2, le panneau « Place réservée… » informe, cyniquement, de la sociologie des condamnés à mort aux États-Unis. Non seulement la peine de mort est intolérable mais en plus elle est toujours appliquée aux mêmes, il n'y a donc pas égalité devant la loi.
L'argument du document 3 est d'associer la prison aux Jeux olympiques, en prenant le contre-pied du conformisme officiel sur le sport, la participation, la fête, l'abnégation,…

14. Le texte peut rendre explicite l'image. Sur l'affiche de RSF, les menottes en forme d'anneaux olympiques ne concernent, *a priori*, que les Jeux de Pékin 2008. Le texte peut également compléter l'information donnée par l'image. L'affiche d'Amnesty évoque explicitement la peine de mort mais le texte précise qu'il s'agit des États-Unis. Enfin, le texte peut contenir l'essentiel du message. Le visuel d'Anti-realtv ne signifie rien par lui-même : seul le texte permet de comprendre la dénonciation et l'ironie.
Les textes du document 1 sont courts, affirmatifs et en forme de slogan (« Tue la télévision »). Les textes d'Amnesty se complètent : au cas où l'allusion n'aurait pas été comprise en lisant le petit panneau placé au-dessus de la chaise électrique, un texte explicatif plus long, situé sous le visuel, lève toute ambiguïté. Dans le document 3, « Pékin 2008 » se suffit à lui-même tant les médias ont diffusé, partout dans le monde, le thème des Jeux olympiques. Les choix réalisés pour les visuels et les textes dépendent donc du thème, du contenu, de la forme qui, tout en jouant sur l'originalité, l'allusion, l'ironie doit privilégier l'explicite afin d'atteindre l'objectif de l'organisation ou de l'association.

15. Les procédés d'écriture sont limités sur ces images. L'affiche d'Amnesty en comporte deux : la tournure emphatique « c'est que… » et la répétition « *Aux États-Unis, l'intolérable…* ».

Pour conclure

16. Le visuel d'Anti-realtv tend plutôt à persuader. Il joue sur l'allusion, le clin d'œil, l'association tabac/télévision pour faire peur. Il n'y a pas d'informations plus précises sur le rapprochement entre les deux nuisances. Le texte se contente d'affirmer. C'est au lecteur de réfléchir ensuite par rapport à l'assertion provocatrice.
La stratégie d'Amnesty est plutôt de convaincre. Elle apporte, pour cela, des éléments objectifs à la réflexion : la peine de mort existe (par exemple la chaise électrique au milieu de l'affiche) et, en plus, elle est inégalitaire aux États-Unis.
Le choix de RSF se situerait plutôt entre le persuader (Pékin = prison) et le convaincre (si Pékin = prison, pourquoi faire les Jeux olympiques en Chine ?).
Aucun document proposé ne peut avoir pour stratégie de démontrer : la démonstration est une opération qui nécessite beaucoup d'informations et un certain temps pour les prendre en compte, ce qu'aucune affiche utilisant un visuel important ne peut mettre en place.

17. Les réponses seront ici subjectives mais devront, évidemment, être argumentées en reprenant les éléments dégagés dans la lecture d'image et dans la séquence.

Bibliographie

Interdit d'interdire ! Slogans et affiches de la révolution. Mai 68, Paris, Éditions L'Esprit frappeur, 2005.
GERVEREAU Laurent, *Ces images qui changent le monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
GERVEREAU Laurent (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2006.
GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au xx*e *siècle*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points histoire », 2003.
GERVEREAU Laurent, *Terroriser, manipuler, convaincre ! Histoire mondiale de l'affiche politique*, Paris, Éditions Somogy, 1996.
GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Éditions La Découverte, collection « Guides Repères », 2004 (1re éd. 1994).

Sitographie

• Page du Clemi/CRDP de Versailles intitulée *Lire l'actualité avec les affiches de RSF* : ftp://lully.ac-versailles.fr/ia95/cddp95/Lirelactualite.pdf
• Page du site d'Amnesty international présentant des visuels et publicités réalisés par l'organisation : http://www.amnesty.fr/index.php/amnesty/s_informer/visuels_et_publicites/affiches_amnesty_international
• Site présentant des affiches politiques françaises parues entre 1950 et 1995 : http://www.lettres-histoire.info/lhg/docs_histoire/affiches_pol50_95.htm
• Blog présentant une galerie d'affiches politiques et syndicales : http://eldiablo.over-blog.org/album-260838.html

Atelier d'expression : Autour de l'argumentation p. 190-191

1. Vocabulaire

1. Certes, l'électricité produite par des centrales nucléaires permet de s'affranchir des problèmes liés au prix du pétrole, **cependant,** elle crée des déchets dont on ne sait actuellement que faire.
2. Je pense que le port de l'uniforme au collège évite la tyrannie des marques.
3. Certains prétendent qu'être riche et célèbre est le seul but à atteindre.
4. Vous avez beau dire que le collège est une prison, **je reste persuadé** que vous le regretterez l'année prochaine.
5. Vous avez beau dire que pirater de la musique et des films sur Internet permet de découvrir des artistes que l'on n'aurait autrement ni écoutés ni regardés, **cela reste néanmoins** une activité illégale.
6. D'aucuns prétendent que lire, c'est bon pour les « intellos ».
7. J'entends bien ce que tu dis, vivre en ville offre plus de confort. **Mais,** à la campagne, les enfants peuvent jouer dehors sans risque et là au moins, on peut respirer.
8. Même si tu penses que les adultes ne comprennent pas les jeunes, écoute-moi un instant.

2. Écriture

On pourra faire une liste, avec la classe, de tous les thèmes qui méritent un tel travail et qui sont suffisamment riches pour supporter un tel traitement. Les recherches pourront se faire en autonomie ou en groupes, au CDI, en salle informatique ou en médiathèque. Il faudra élaborer un questionnaire-type, une liste d'éléments à regrouper.
Le texte, une fois rédigé, pourra être lu par l'élève devant la classe et donner lieu, le cas échéant, à un débat.

3. Écriture

Amnesty International n'hésite pas à produire des images qui peuvent choquer les lecteurs, comme cette affiche contre le trafic des diamants. Les élèves devront se renseigner sur ce thème avant d'en débattre, car il faut des éléments précis pour éviter les banalités. On pourra se renseigner, entre autres, sur le site de l'organisation dont l'adresse apparaît sur l'affiche (www.amnesty.asso.org).

4. Écriture

Selon François Baroin, le port de l'uniforme à l'école est une bonne idée. Il pense en effet que cela permettrait d'éviter la violence et le racket, que l'uniforme existe déjà à travers les marques (« trois bandes, un puma ou une virgule ») et évoque le fait que des personnes pas nécessairement conservatrices sont pour, comme Bill Clinton.
Les élèves vont devoir utiliser leurs idées pour contrer cette thèse mais aussi s'appuyer sur les arguments de François Baroin, afin d'y répondre.

5. Oral

Cet exercice a pour but de donner une méthode aux élèves afin qu'ils sachent faire des recherches sur un thème, organiser leurs arguments et exemples, pour finalement produire un travail qui reproduise leur avis et soit capable de convaincre d'autres personnes.

6. Oral

Cette fois-ci, il s'agit d'opposer des personnes ayant des points de vue différents. Ce travail met à contribution toute la classe, puisque les élèves, qui ne participent pas activement au débat, doivent l'observer et l'analyser, puis le commenter et en tirer des conclusions.
Pour aller plus loin, on pourra se reporter à la séquence 7, qui propose des dossiers complets sur trois grands thèmes, ainsi que des pistes de travail avec des documents.

Cap sur le brevet : *Le Tour du monde d'un écologiste* p. 192-193

Questions

La situation d'énonciation

1. L'auteur de l'extrait est Jean-Marie Pelt. Le paratexte (c'est-à-dire, ici, le titre de l'ouvrage dont ce texte est tiré) nous apprend qu'il est écologiste.

2. Le thème du texte est la nature, comme l'indiquent les nombreuses occurrences appartenant au champ lexical de la Terre : « Terre » (l. 1) ; « brise délicate du printemps » (l. 3) ; « fins matins d'avril » (l. 3) ; « rougeoiement du Soleil » (l. 4) ; « horizon » (l. 4) ; « l'astre des nuits » (l. 4-5) ; « soir d'été » (l. 6) ; « crissement des cigales » (l. 6) ; « senteurs d'herbes et d'humus » (l. 7) ; « fenaisons après la pluie » (l. 7-8) ; « monde » (l. 9) ; « insectes » (l. 22) ; « nature » (l. 33).

3. La thèse de l'auteur est que la Terre n'appartient pas à l'humanité et qu'il revient à celle-ci de la préserver.

4. L'auteur s'adresse évidemment à son lecteur qu'il cherche à convaincre de la nécessité qu'il y a d'adopter un mode de vie plus respectueux de la nature.

Les étapes du raisonnement

5. Selon l'auteur, la Terre est magnifique, comme le prouvent les premiers mots de l'extrait : « L'émouvante et incroyable splendeur de la Terre » (l. 1). Elle est « notre bien commun le plus précieux » (l. 1), et c'est pour cette raison qu'il faut la préserver, en ce qu'elle est notre « pays bien-aimé » (l. 16). Cependant, comme l'indique le dernier paragraphe, la Terre est également « malade » (l. 30).

6. « Car » (l. 2) permet d'exprimer la cause. Il introduit dans le texte une série d'arguments qui doivent prouver que Jean-Marie Pelt a raison d'affirmer que nous ne pouvons nous approprier la splendeur qu'est la Terre.

7. Cette mission est celle de la transmission. De même que nous avons reçu de nos ancêtres la Terre, de même devons-nous transmettre aux générations à venir ce « patrimoine collectif inviolable de l'humanité » (l. 11-12). Et lorsque Jean-Marie Pelt dit « nous » (l. 12), il s'agit bien évidemment de nous, ses lecteurs, nous ses contemporains. Nous devons transmettre « notre maison commune […] en bon état » (l. 14-15) parce que la Terre constitue un héritage splendide, que les inconséquences de plusieurs générations ne doivent pas détruire.

8. « Mais » introduit un rapport d'opposition. Le danger qui est ainsi mis en évidence est celui de la technique et de la science en général qui, parce qu'elles n'obéissent qu'à une logique de développement, « idée pernicieuse qui meut la planète depuis trois siècles » (l. 31-32), mettent précisément en péril notre héritage, la Terre.

9. L'objectif de la science était de sonder les secrets de la Terre, de la scruter afin de pouvoir répondre à toutes les questions que l'homme se pose. Parmi les procédés grammaticaux qui soulignent l'échec de la science, on notera l'emploi de l'imparfait, « ils voulaient » (l. 21), qui indique un fait révolu, ainsi que l'emploi du connecteur d'opposition « or » (l. 23), lequel d'ailleurs introduit de nouveau le présent dans le texte. On notera enfin, dans la phrase, « Éternelles questions […] que la science reste bien incapable de résoudre… » (l. 25-26), l'utilisation de la proposition subordonnée relative, qui donne une précision à propos de l'antécédent « questions », cette précision étant justement que la science a échoué à y répondre.

10. Jean-Marie Pelt utilise d'abord la personnification : ainsi la Terre est-elle « malade […] atteinte d'une étrange maladie » (l. 30-31). Il use aussi de métaphores, telles « l'homme a chaussé ses gros sabots » (l. 33), « brûlante actualité » (l. 30) qui semble s'opposer à un « savoir tout frais » (l. 32). Enfin, l'homme, qui soumet « la nature et la vie » (l. 33), peut être également considéré comme une image, qui reprend celle qu'avait forgée Descartes : l'homme « maître et possesseur de la nature ».
Ces différentes images conduisent à la condamnation de l'« idée pernicieuse » (l. 32), le développement. Malgré ce qu'il semble penser, l'homme ne maîtrise pas son savoir (celui-ci est « frais », c'est-à-dire qu'il n'a pas eu le temps de mûrir), il manque donc de finesse et piétine outrageusement la Terre (d'où l'image des gros sabots). L'homme ressemble alors à un cancer qui rongerait notre planète « malade » (l. 30), d'où la nécessité d'une prise de conscience et d'actes rapides (« brûlante »).

Les stratégies argumentatives

11. Le texte comporte deux phrases interrogatives : « N'est-ce pas pourtant cette science qui nous a révélé le visage de la Terre, vu de l'espace ? » (l. 18-19) et « N'est-ce pas à l'extrême pointe des technologies de pointe que les cosmonautes ont pu redécouvrir l'émotion et la poésie ? » (l. 19-21). Ces interrogations font entendre la voix des défenseurs de la science, que l'auteur s'apprête à égratigner. Ainsi constituent-elles une contre argumentation.

12. a. Les sens convoqués sont : le toucher par l'évocation de « caresses » (l. 3) ; la vue par celle du « rougeoiement » (l. 4) ; l'ouïe avec le « crissement des cigales » (l. 6) ; l'odorat, l'air étant « embaumé de senteurs d'herbes et d'humus » (l. 7).
b. Dans cette expression, nous pouvons noter la périphrase poétique « l'astre des nuits », qui signifie la Lune.
c. Ce paragraphe se rapproche de la poésie (du poème en prose). L'écrivain a sans doute choisi cette écriture riche et sensuelle afin de prouver, par le verbe, l'effective richesse de la Terre. Cela permet également de sensibiliser d'emblée le lecteur à la cause défendue par Jean-Marie Pelt.

13. Il paraît évident que Jean-Marie Pelt cherche à emporter l'adhésion des destinataires en faisant appel aux sentiments. On notera, premièrement, que pour un sujet potentiellement technique, aucun chiffre n'est avancé. L'auteur préfère, nous l'avons déjà vu, le recours à l'écriture poétique (dans le premier paragraphe) afin de toucher son auditoire. De même privilégie-t-il des adjectifs porteurs d'une subjectivité comme « émouvante » (l. 1) et « incroyable » (l. 1). Loin de se retrancher derrière la rhétorique éprouvée des faits bruts, l'auteur s'expose et parie sur la sensibilité.

Réécriture

Forts d'un savoir tout frais, **les hommes ont** chaussé **leurs gros sabots** pour soumettre la nature et la vie à **leurs pouvoirs** et à **leur** loi.

Dictée

Les difficultés de cette dictée résident dans l'orthographe, le pluriel des noms communs et des adjectifs qualificatifs et la conjugaison du présent.

La nature pèse si lourdement sur New York que la plus moderne des villes est aussi la plus sale. De ma fenêtre, je vois le vent jouer avec des papiers épais, boueux, qui voltigent sur le pavé. Quand je sors, je marche dans une neige noirâtre, sorte de croûte boursouflée de la même teinte que le trottoir, à croire que c'est le trottoir lui-même qui se gondole. Dès la fin de mai, la chaleur s'abat sur la ville comme une bombe atomique. C'est le Mal. […] Les trains emportent des millions de citadins. Ce n'est pas la ville qu'ils fuient, c'est la Nature. Jusque dans les profondeurs de mon appartement, je subis les assauts d'une nature hostile, sourde, mystérieuse.

J.-P. Sartre, *Situations III* (1947-1949), © Éditions Gallimard

Rédaction

Quel que soit le sujet choisi, les mêmes compétences sont mobilisées : l'élève doit savoir écrire une lettre et argumenter, c'est-à-dire définir clairement sa thèse ; savoir articuler ses arguments et ses exemples ; construire une argumentation de façon progressive, en gérant notamment la contre argumentation afin d'être plus efficace.
On insistera sur ce que le sujet met en avant, à savoir la conviction dans l'engagement : aussi l'élève devra-t-il s'inscrire explicitement dans le texte, et multiplier les marques de la subjectivité. Il doit donc maîtriser la modalisation.

Lecture personnelle : *Pourquoi j'ai mangé mon père* p. 195

Entrer dans le roman

- Le professeur recueillera toutes les hypothèses de lecture des élèves et les fera noter sur une feuille de séance afin de garder une trace écrite de ces premières impressions et de les comparer à la fin de la lecture.

- Le roman plonge le lecteur dans l'univers de la préhistoire. Le choix de la narration interne permet une distanciation humoristique. Les très nombreux anachronismes, le registre de langue utilisé créent de nombreux effets comiques dès l'incipit du roman.

Le roman

Une confrontation vigoureuse

- Oncle Vania refuse le progrès qui, à sons sens, ne peut conduire l'homme qu'à la catastrophe. Il choisit donc de continuer à vivre comme un singe en habitant dans les arbres et en mangeant des racines. Édouard cherche à progresser. En inventant le feu, il espère au contraire améliorer la qualité de vie de la horde. Le débat tourne donc autour de la question des avantages ou des inconvénients du progrès.

● Oncle Vania considère le progrès comme une rébellion alors que pour Édouard c'est dans la nature de l'homme de s'adapter.

●

Oncle Vania	Édouard
– Peur de l'inconnu – Transgresser les lois de la nature représente un danger – C'est de l'orgueil, de l'outrecuidance – « nos dents ne sont pas faites pour manger de la viande »	– Édouard veut agir sur la nature pour améliorer les conditions de vie de l'homme (confort, santé, armes contre les bêtes sauvages …) – Il faut chercher à s'adapter (théorie de l'évolution)

Les arguments d'Oncle Vania sont dictés par la peur ou les habitudes alors que ceux d'Édouard le sont par la raison. Oncle Vania utilise des stratégies de persuasion (nombreuses figures de rhétorique, verbes à l'impératif, …). Édouard essaie de convaincre par des arguments logiques.

● L'épisode de l'incendie à la fin du récit semble donner raison à l'oncle Vania dans un premier temps mais l'optimisme d'Édouard et son sens de l'invention retournent de nouveau la situation. Le feu redevient une invention extraordinaire puisqu'en allumant le contre feu, la horde est sauvée. En revanche, le père meurt, tué par ses fils parce que, plaçant trop haut son idéal de civilisation, il souhaite partager tous les secrets avec les autres même si le clan en perd le pouvoir qu'il détient.

● La question laisse les élèves prendre parti non seulement pour un des personnages mais aussi pour ce qu'ils représentent. Les arguments qu'ils donneront pour justifier leur choix seront représentatifs de leur point de vue sur le débat qui est mené.

Des stratégies argumentatives

● L'histoire est racontée par Ernest, fils d'Édouard, d'un point de vue interne.

● Le narrateur considère Oncle Vania comme un « bavard et un disputailleur » mais le regarde avec une certaine tendresse : « et plus tard je découvris un être plein de gentillesse». Il ne valide pas sa thèse allant même jusqu'à qualifier ses propos de « discours pathétique ». Il a aussi de l'admiration pour son père dont il souligne dans les premières pages du roman le calme, la rigueur dans l'argumentation et l'esprit subtil et fatécieux. « On le voyait de bonne humeur, il était vif et affairé, trouvait du boulot pour chacun, surveillait tout ». Mais en grandissant, à la fin du roman, il voit son père comme un dangereux utopiste qui ne protège plus assez les intérêts de la horde : « Moi je pense aux enfants. À leur carrière future, et non à des rêves romanesques. Et je déclare que, pour des utopies, tu ne gâcheras pas les chances de nos fils ».

● Le registre de langue familier et les nombreux anachronismes que les élèves pourront relever, créent régulièrement des effets comiques.

● Ces choix d'écriture sont des stratégies argumentatives pour conduire le lecteur à réfléchir avec plaisir à des sujets actuels graves : les conséquences du progrès sur l'environnement, sur la paix et les guerres dans le monde, etc. Le roman fonctionne alors comme un apologue ou une fable. Il s'agit d'un récit à travers lequel le lecteur est conduit à une réflexion sur son époque.

Un récit à visée argumentative

● De fait, le roman renvoie à des questionnements contemporains.
Roy Lewis, en jouant sur les anachronismes, revisite les grands thèmes de société : l'éducation, le rôle de la femme ou l'éternel combat entre progressistes et réactionnaires. Il aborde également l'écologie, la famille et pose la question cruciale de la maîtrise du progrès technique. De plus, cette fable drôle peut être considérée d'une brûlante actualité lorsqu'on sait qu'aujourd'hui la théorie « créationniste » est revendiquée, voire enseignée, dans certains États américains à égalité de vraisemblance avec la théorie de l'évolution. En France, plusieurs tentatives voient le jour de manière détournée comme l'envoi aux CDI d'un *Atlas de la Création*.

Séquence 7

Le débat argumentatif

↪ *Débattre à l'oral et à l'écrit*
↪ *Se constituer une documentation pour argumenter*

Cette deuxième séquence sur l'argumentation propose une mise en œuvre des compétences acquises dans la séquence précédente. Pour faciliter celle-ci, trois thèmes ont été choisis parmi ceux qui peuvent intéresser des élèves de troisième. Le premier fait partie de l'univers de nombre d'adolescents, il est l'objet de discussions, d'échanges entre eux. Le second cherche à élargir leur réflexion sur un problème de société : celui de l'énergie face au respect de l'environnement. Le troisième thème, « obéir ou désobéir », plus abstrait mais cependant proche de leurs préoccupations, a été choisi pour les préparer à la seconde et aux débats d'idées qui leur seront proposés.
Chacun des trois dossiers propose trois parties :
– « Pour commencer » qui présente des documents iconographiques qui mettent en scène des situations destinées à faire réagir ceux qui les observent. Ce moment important dans le travail est guidé par la présence de « pistes » et doit donner lieu à des échanges dans la classe.
– « Nourrir son argumentation » est la partie centrale des dossiers, elle apporte aux élèves ce qui, souvent leur manque le plus : des idées pour étayer leur argumentation et construire leur point de vue. Des documents classés et rassemblés sous deux ou trois titres, selon les dossiers, fourniront des pistes de réflexion aux élèves. Des questions accompagnant chaque document facilitera leur travail de lecture.
– Chaque dossier se termine par un travail conduit de façon méthodique et qui, s'appuyant sur tout ce qui a été retenu des discussions et des lectures, met les élèves dans des situations d'oral ou d'écrit précises : un débat, un jeu de rôles, un dialogue argumentatif écrit.

Document d'ouverture p. 197

Au premier coup d'œil, cette œuvre est composée de morceaux hétérogènes dans leurs formes, dans leurs couleurs et dans leurs contenus textuels. Mais cette lecture rapide est vite contredite par ce qui s'impose rapidement : les papiers sont collés pour former des cercles concentriques rythmés à la fois par des zones de couleurs, par des traits soulignant le périmètre des cercles, par des bandes qui forment les rayons des cercles et par une bande superposée à l'ensemble. Il s'agit donc d'une construction organisée dans l'espace. De plus, l'impression d'hétérogénéité disparaît lorsqu'on se rend compte que tous les morceaux de cette œuvre sont des morceaux découpés dans des journaux.
On trouve :
– des noms de journaux : *Strada* (en haut à gauche), *Corrier de la sera* (en bas à gauche) ;
– des titres de rubriques : « Sports » (au centre de la partie inférieure), « Music-H(all) » (à gauche de la partie supérieure) ;
– des bribes d'articles écrits dans des langues (italien, français, anglais, allemand…) et des alphabets différents (latin, cyrillique).
Cette œuvre fait se répondre les mots ensemble, comme dans un débat.

Dossier 1 : Les jeux vidéo

Pour commencer p. 198

1. On peut proposer quelque chose comme : « Les jeunes sous influence » ou « Hypnotisé par les jeux vidéo ».

2. Les élèves pourront confronter leurs interprétations de cette photo et peut-être repérer ainsi des indices qui leur avaient échappé.

3. On verra à l'occasion de cette question si tous les élèves sont allés dans la même direction ou si des visions s'opposent.

4. Cette question permet de lancer le débat et de voir s'affronter les premiers arguments.

5. Cette fois-ci, il est demandé aux élèves de laisser de côté leur propre avis, au profit des idées reçues, de ce qu'ils ont entendu autour d'eux ou dans les médias.

Nourrir son argumentation p. 199-202

1. Qui joue ?

6. Selon ces deux articles, les jeux vidéo ne sont plus seulement pratiqués, comme à leurs débuts, par des adolescents, mais aussi par des adultes et des femmes. Par contre, on note encore des différences selon que le support est l'ordinateur ou la console de jeux. Enfin, il y aurait très peu de « joueurs accros ».

7. Ces arguments contrent l'idée reçue selon laquelle les joueurs sont de jeunes hommes isolés, asociaux, qui passent leur temps enfermés chez eux devant leur ordinateur ou leur console, sans contact avec le monde extérieur. Le jeu vidéo ne serait plus l'apanage de spécialistes, mais un moyen de se distraire ou de se cultiver, commun à un pourcentage conséquent de la population française.

2. Pourquoi les joueurs jouent-ils ?

8. Les documents 3, 6 et 7 présentent les points de vue de trois journalistes travaillant pour le journal *Libération*, à savoir Sébastien Delahaye pour le premier article, Bruno Icher, pour le second et un journaliste anonyme. Dans le document 4, c'est le psychiatre et médecin-chef de l'hôpital Marmottan, Marc Valleur qui s'exprime au sujet des jeux vidéos. Enfin, c'est le psychanalyste, spécialiste des mondes virtuels, Mickael Stora qui évoque sa position en faveur des jeux vidéo dans le document 5.

9. et 10. Contrairement aux idées reçues, les jeux vidéo ne sont pas de simples jeux violents et sanguinaires qui flattent les bas instincts des joueurs : leurs contenus sont variés et souvent riches, voire instructifs.
Dans le document 3, on découvre les raisons qui poussent le joueur à choisir un jeu ou une console : graphismes, histoire, action, humour et émotions, goût des récompenses, échappatoire au monde réel, compétition entre joueurs.
Dans le document 4, Marc Valleur insiste sur le fait que c'est le contenu qui importe, et non la nouveauté du support : un livre au contenu douteux peut lui aussi être dangereux. Les jeux vidéo ont une certaine similitude avec nos jeux d'enfance (gendarmes et voleurs, poupées,…), il faut donc choisir les jeux vidéo en fonction de leurs contenus et non les rejeter en bloc.
Dans le document 5, Mickael Stora présente le côté thérapeutique des jeux vidéo. Non seulement ils ne sont pas nécessairement dangereux, mais en plus, ils peuvent parfois aider des personnes en difficulté grâce à des jeux interactifs et à l'imaginaire développé, comme *Fable, Shadow of the Colossus, Les Sims, Ico.* Il nomme ces jeux qui peuvent avoir une utilisation thérapeutique « *serious games* ».
Dans les documents 6 et 7, on s'intéresse plus particulièrement aux *serious games*, ces jeux à vocation pédagogique qui permettent d'apprendre de manière ludique (tel *Food Force*, de l'ONU).

3. Le danger est-il réel ?

11. Les trois dangers que peuvent présentés les jeux vidéo et qui sont évoqués par ces articles sont :
– la dépendance aux jeux vidéo ;
– la violence et le contenu potentiellement sexuel de certains jeux ;
– la désocialisation qu'ils induisent.

12. Les arguments qui viennent à l'appui de cette thèse sont les suivants : « … la demande de consultations, en effet, ne cesse de croître depuis deux ans. » (doc. 8) ; « Il y a quelques mois à Paris, deux jeunes de vingt-deux et vingt-trois ans ont été internés d'office pour dépendance au jeu vidéo *World of Warcraft.* » (doc. 9) ; « Ce jeune homme ne se nourrissait plus et passait tout son temps à jouer. » (doc. 9) ; « Le sujet d'inquiétude pour les parents semble plutôt être le contenu potentiellement sexuel de certains titres (*GTA*, notamment). »

(doc. 10). Le document 11, enfin, présente l'idée que les arguments employés pour le roman au XIX[e] siècle, à savoir qu'il « pouvait conduire à la désocialisation, à des idées mortifères », sont les mêmes utilisés aujourd'hui pour les jeux vidéo.

13. D'après les auteurs de ces articles, ces dangers sont exagérés. Ils ne concernent que quelques personnes, ce n'est absolument pas un phénomène de masse comme certains médias semblent vouloir le faire croire : « Ces craintes […] me semblent en grande partie infondées » (doc. 8) ; « je peux vous affirmer que je n'ai jamais rencontré aucun joueur, même acharné, qui confondait le monde du jeu avec celui de la réalité. » (doc. 8) ; « Mais en général, même si les joueurs ont du mal à se freiner, ils ne sont pas accros pour autant. » (doc. 9) ; « Les joueurs déclarent toutefois unanimement être conscients qu'ils jouent à un jeu vidéo. Ils sont moins choqués par la violence vidéo-ludique que par celle du cinéma… » (doc. 10) ; « Personne, pas même les parents, ne semble d'ailleurs croire au lien direct entre les jeux vidéo et les comportements violents. » (doc. 10) ; « … ce sont presque exactement les mêmes termes employés aujourd'hui pour les jeux vidéo, il y a quarante ans pour le rock'n'roll, il y a soixante-dix ans pour le cinéma… » (doc. 11).

14. Les seules pistes proposées pour se prémunir contre ces dangers sont de se faire aider par l'entourage, voire se faire suivre par un professionnel quand le temps passé devant sa machine devient trop important.

Dossier 2 : Les éoliennes, une énergie pour demain ?

Pour commencer p. 204-205

1. Ces deux images ont pour but de montrer que des changements ont cours actuellement dans notre monde, à savoir le réchauffement climatique et la chute des réserves de pétrole, et que ceux-ci sont problématiques, voire dangereux.

2. a. Dans le premier document, le réchauffement climatique et ses conséquences sont mis en évidence par la représentation d'un ours qui se retrouve dans une ville, comme un SDF, parce que son milieu de vie a disparu. Il est donc conseillé d'utiliser des voitures hybrides ou au rendement énergétique performant pour éviter cela.
Dans le deuxième document, on s'inquiète de la baisse des réserves de pétrole et de la nécessité de trouver rapidement une solution de remplacement. Il serait bon de le faire avant l'extraction de la dernière goutte de pétrole.
b. Il s'agit de faire apparaître les représentations et les connaissances des élèves sur ces thèmes et de les mettre en commun.
c. Là encore, on prendra note au tableau des connaissances des élèves.

3. Les élèves devront se prononcer sur les éoliennes et, peut-être évoquer leurs inconvénients.

Nourrir son argumentation p. 205-208

4. a. Les arguments et exemples en faveur de l'implantation des éoliennes sont les suivants :
– elles permettent l'émission de moins de gaz carbonique et ne créent pas de gaz à effet de serre ;
– elles créent une énergie propre et durable et ne nécessitent aucun carburant ;
– elles se révèlent être une excellente source d'appoint d'autres énergies ;
– elles ne produisent pas de déchets toxiques ou radioactifs et sont en grande partie recyclables ;
– elles ont un impact sur l'environnement particulièrement limité ;
– elles sont souvent des atouts touristiques ;
– elles sont de plus en plus silencieuses ;
– elles sont financièrement intéressantes pour les communes qui ont des éoliennes.
b. Au contraire, les arguments et exemples utilisés pour mettre en avant les nuisances et dangers qu'elles provoquent sont :
– elles sont nuisibles au paysage comme l'évoque le document 7, avec le cas de l'Aude ;
– elles sont dangereuses pour les riverains ;
– elles sont dangereuses pour les oiseaux comme le présente le document 6 qui fait état de 8 000 oiseaux tués en Californie chaque année ;
– elles sont profitables essentiellement aux constructeurs et promoteurs ;
– elles sont nuisibles sur le plan sonore ;
– elles gênent les émissions télévisées, radios, etc.

Dossier 3 : Obéir ou désobéir ?

Pour commencer p. 210

1. Deux situations sont présentées par ces dessins. Le premier montre une mer démontée avec sur la plage une pancarte sur laquelle est écrit « Danger – Interdiction ». Appuyé sur cette pancarte, un

personnage que son vêtement signale comme un agent de l'ordre, s'est assoupi. Deux autres personnages, l'air serein, s'apprêtent à mettre leur embarcation à l'eau.
Le second est une scène de noyade. Un bras sort de l'eau signalant que quelqu'un est en train de couler. Un personnage, passant sur le pont qui enjambe la rivière, se déshabille et s'apprête à plonger. Un troisième personnage signale alors au sauveteur qu'une pancarte indique : « baignade interdite ».
La première situation expose une désobéissance stupide, dangereuse. Les deux personnages qui tentent d'embarquer malgré le mauvais temps et le danger signalé mettent non seulement leur vie en danger mais ils engagent aussi celle des sauveteurs qui devront sans doute se porter à leur secours.
La deuxième situation, elle, montre que l'obéissance au règlement doit parfois être transgressée. La question que pose ce dessin est alors la suivante : lorsque la vie de quelqu'un est en danger, la seule chose à faire est-elle de se porter à son secours ? Si la réponse semble être de prime abord « oui », il faut néanmoins avoir à l'esprit que l'une des bases du secourisme réside dans le fait que celui qui secourt quelqu'un ne doit pas mettre sa vie en danger. Les risques que l'on prend alors pourront être évoqués au cours de la discussion avec la classe (pollution des eaux, tourbillons, fonds dangereux, propriété privée…).
La recherche de situations (de la vie courante, prises dans l'actualité, dans l'histoire…) justifiant l'obéissance ou la désobéissance aboutira à une liste de points de vue sur la pertinence des conduites tenues ou à tenir.

2. La recherche de définitions est l'occasion de différencier autorité et autoritarisme, obéissance et soumission. Elle doit permettre aussi de voir les liens entre autonomie et responsabilité, de découvrir des différences entre les expressions « faire autorité » et « être autoritaire ».

Nourrir son argumentation p. 211-214

1. Éduquer, est-ce seulement apprendre à obéir ?

3. Le grand-père pédiatre parle « d'inversion des rôles » à propos des parents qui sont peu sûrs d'eux et qui attendent de leurs enfants que ces derniers les « sécurisent » par leurs réactions, leur conduite. Il explique cette inversion des rôles par « la réduction de la cellule familiale ». En effet, comme les parents n'ont le plus souvent que un ou deux enfants, ils peuvent craindre, en exerçant leur autorité, de susciter leur rébellion. Plutôt que de risquer cette opposition, ce rejet, les parents actuels tentent par tous les moyens (même celui d'une absence d'autorité) de garder des relations sans grands conflits avec leurs enfants. Ce ne sont plus les parents qui rassurent les enfants mais ces derniers qui, s'ils ne les rejettent pas, leur donnent l'assurance de faire ce qu'il faut.

4. François de Singly différencie deux types d'autorité : celle qui « autorise » suivant les possibilités et les besoins de l'enfant et celle qui tombe des parents sur les enfants, qui conduit les parents à « faire acte d'autorité », c'est-à-dire à imposer pour le seul besoin de se rassurer dans « un monde où l'incertitude domine ».

5. La dernière phrase du texte insiste sur le rôle que doivent jouer les parents actuels : non pas construire, fabriquer la vie de leur enfant comme eux la souhaitent mais plutôt apprendre aux enfants à construire eux-mêmes leur vie, à être autonomes et responsables. Le but de l'autorité des parents n'est pas seulement d'apprendre aux enfants à obéir mais c'est aussi leur permettre de développer leurs potentialités en sachant « autoriser ».

6. D'après cet article, pour se construire, un enfants a besoin d'« apprendre les lois du monde », c'est-à-dire qu'il doit apprendre à devenir « un être civilisé » grâce à l'éducation des parents qui lui apprendront à dominer « ses pulsions ». Cette éducation doit comporter des explications mais aussi des contraintes et des sanctions lorsque l'enfant ne respecte pas ce qui lui est imposé.

7. Les dangers des « enfants-rois », des « enfants élevés uniquement "à l'amour" » sont l'inadaptation au monde : celui des enfants dès la maternelle, celui des collègues, des autres en général. Cette inadaptation, qui provoque le rejet, peut conduire à la violence.

8. La situation rapportée par Jules Vallès dans cet extrait est que le père du narrateur est en train de fabriquer un chariot en bois pour son jeune fils. Soudain, le père pousse un cri : il vient de se blesser avec le couteau. L'enfant veut s'approcher de son père, il est alors repoussé avec violence par sa mère qui le frappe et le chasse brutalement dans l'escalier. Elle l'accuse d'être responsable de la blessure de son père. L'enfant crie, demande pardon, imagine le pire. Personne ne lui répond. Seule sa cousine tente de le rassurer. Sa mère le pousse dans l'endroit où il dort et a peur tous les soirs.

9. L'enfant est frappé et chassé de la pièce où se trouve son père. Il est accusé d'être le responsable de l'accident alors qu'il n'a rien fait pour le

provoquer. Il est jeté par sa mère dans le cabinet où on le fait coucher et où il a peur chaque soir. Il ressent l'injustice de cette série de punitions. Il tente de comprendre ce qui peut motiver la conduite de sa mère mais, lorsqu'il pense « C'est que maman aime tant mon père ! Voilà pourquoi elle s'est emportée. », croit-il à l'argument qu'il avance ?

10. La dernière phrase est ironique car à partir de ce qui est écrit dans le livre qu'on lui fait lire, à savoir la nécessité d'obéir à son père et à sa mère, il en déduit que sa « mère a bien fait de [le] battre. » Or, il n'y a aucune désobéissance de sa part et la violence de sa mère qui le punit n'a aucun rapport avec sa propre conduite. En rapportant les choses de cette façon, Jules Vallès montre qu'il porte un jugement négatif sur ce type d'éducation brutale et qui punit sans raison ou pour des raisons qui ne sont pas bonnes.

11. Selon Rousseau, « la nature a fait les enfants pour être aimés et secourus » et une bonne éducation est celle qui respecte la nature.

12. Il associe le terme d'obéissance à celui de crainte et l'oppose à celui d'orgueil dans la phrase : « S'il n'y a point d'objet si digne de risée qu'un enfant **hautain**, il n'y a point d'objet si digne de pitié qu'un enfant **craintif**. »
Une éducation fondée sur le seul souci de l'obéissance des enfants rend ces derniers craintifs et devance ce que la société leur prépare : « la servitude civile ». Une éducation qui laisse à l'enfant tous les droits le rend « hautain » et ridicule.

13. Rousseau est favorable à une éducation qui repose sur la liberté naturelle car, pour lui, l'enfance est un moment privilégié durant lequel l'être n'est pas soumis aux obligations de la société qui pervertit et transforme l'homme en lui faisant contracter « des vices ». Selon lui l'homme naît bon, il devient mauvais sous « le joug » de la société.

14. Le philosophe Kant recommande de confronter très tôt l'enfant « aux lois de l'humanité », c'est-à-dire que les éducateurs doivent accoutumer l'enfant à connaître et à respecter les lois.

15. Pour justifier ce propos, il invoque le « grand penchant pour la liberté » qu'à l'homme et sa crainte qu'un respect de la loi exigé trop tardivement soit impossible à mettre en place. Autrement dit, il justifie sa position en prônant la nécessité d'une accoutumance précoce aux contraintes de la vie en société.
On peut noter l'opposition entre les positions de Rousseau et de Kant.

2. La désobéissance se justifie-t-elle ?

16. La désobéissance civile s'oppose à tout ce qui menace la justice, à toute loi injuste, dangereuse qui met en péril la démocratie.

17. Howard Zinn justifie la désobéissance civile en rappelant que « le gouvernement et ses lois ne sont pas sacrés mais qu'ils ne sont que des instruments, au service de certaines fins : la vie, la liberté, le bonheur. Les instruments sont accessoires ; pas les fins. »

18. et 19. La « nouvelle loi des peuples », selon Gerbier, est celle que veulent imposer les Nazis, qui « ont en horreur la liberté, la pensée», et dont le « vrai but de guerre c'est la mort de l'homme pensant, de l'homme libre. » Cette loi s'oppose à toute idée de liberté, de dignité humaine, de courage. Elle suppose la soumission, la lâcheté, l'égoïsme et l'oubli de l'histoire de son pays.

20. Les soldats refusent d'obéir aux ordres de leurs supérieurs. Ces mutineries eurent lieu au printemps et en été 1917, après une série d'attaques ayant toutes conduit à des « échecs sanglants ».

21. La désobéissance des soldats avait plusieurs raisons : « la lassitude des combattants usés par une guerre interminable dans des conditions inhumaines » ; des informations sur la vie de ceux qui n'étaient pas au front, ne risquaient rien et profitaient, au contraire, de la situation ; des décisions des généraux conduisant à des échecs à répétition ; des échos de la révolution russe de 1917 qui laissait entrevoir qu'une révolte contre le pouvoir pouvait réussir.

22. Les arguments en faveur de l'obéissance dans l'éducation, présentés dans les documents 1, 3 et 6 sont : sans autorité de la part des parents, il y a une inversion des rôles dénoncée dans le premier document ; apprendre à un enfant à obéir lui permet de s'intégrer dans la société ; les enfants qui ne sont pas soumis aux « lois de l'humanité » font preuve de violence et subissent des échecs.
Au contraire, les arguments montrant les dangers d'une éducation fondée uniquement sur l'obéissance sont : ce type d'éducation ne permet pas à l'enfant de se construire lui-même (doc. 2) ; elle génère l'incompréhension des enfants et une certaine violence : « et je m'égratigne les mains pour avoir mal aussi. » (doc. 4) ; elle fait contracter à l'enfant des « vices » propres aux adultes (doc. 5).
Arguments qui justifient la désobéissance civile : elle est nécessaire pour faire évoluer les lois vers plus de démocratie, les lois et le gouvernement ne devant être considérés comme sacrés (doc. 7) ;

elle permet de s'opposer à des situations considérées comme injustes, comme l'ont fait les résistants durant la Seconde Guerre mondiale (doc. 8) ; elle offre la possibilité aux militaires de s'opposer à leurs conditions de vie et de dénoncer les décisions des généraux (doc. 9).

Écrire un dialogue argumentatif p. 215

Avant de demander aux élèves de commencer à parcourir les étapes proposées, il est indispensable de lire avec eux l'extrait de loi présenté, d'en souligner le sens et les conséquences.
Il est important aussi, de repérer avec précision les contraintes de l'écrit qui sont demandées : des arguments et leur mise en scène dans un dialogue entre deux personnages.

Sitographie

Sur la désobéissance civile et les mutineries, on peut consulter le site suivant : hypo.ge.ch/www/cliotexte/html/1ere.gm.mutinerie.html

Séquence 8

Le théâtre : dialogues d'amour et d'idées

Comprendre les ressorts dramatiques du dialogue théâtral

La séquence sur le théâtre vient après les deux séquences consacrées à l'argumentation : elle en représente une suite logique. Les élèves ont dû apprendre en effet à débattre grâce aux trois dossiers sur les jeux vidéo, les éoliennes et l'autorité. Or débattre, c'est accueillir la parole de l'autre, c'est prendre en compte et souvent anticiper la voix du contradicteur. La séquence sur le théâtre se propose de dévoiler, sous un jour plus littéraire, les enjeux du dialogue – le dramatisme à l'œuvre dans celui-ci, c'est-à-dire la façon dont les idées, portées par les différents protagonistes, les sentiments, incarnés par ceux qui s'affrontent sur la scène du théâtre, font progresser l'action et en constituent le cœur même.
Aussi les trois premiers exemples, fort célèbres, montreront-ils que l'amour est volontiers querelleur, à tout le moins propice à discussions : des mots dont Roméo et Juliette usent afin d'abolir la haine qui détruit leurs deux familles, à ceux que Rodrigue se dit à lui-même dans le but de dépasser le dilemme qui le mine, en passant par la confrontation intense et tragiquement stérile entre les Camille et Perdican d'Alfred de Musset, c'est toute la force dramatique du langage qui est déclinée. La scène du théâtre devient le lieu où l'on examine la manière dont les mots peuvent influer sur les choses : l'extrait des *Mouches* le confirme encore, et permettra par ailleurs aux élèves de se familiariser avec le théâtre philosophique de Sartre.
Enfin, la troisième partie de la séquence se propose d'étudier, en œuvre intégrale, la célèbre pièce de Rostand, *Cyrano de Bergerac*. Elle sera l'occasion de faire découvrir aux élèves l'une des pièces les plus célèbres du répertoire, et d'approfondir la double thématique qui fonde la séquence : l'amour et l'idée au théâtre.

Document d'ouverture p. 217

◗ Les jumelles que tient la femme, la loge dans laquelle elle se trouve, les dorures du décor et les rideaux rouges sont les éléments du tableau qui indiquent que la scène se situe dans un théâtre.

◗ Au théâtre, les acteurs s'adressent aux spectateurs, à la salle devant laquelle ils jouent. Ils se parlent également les uns aux autres, en tant que personnages : c'est ce que l'on nomme la double énonciation.

1. Des obstacles amoureux

Un amour impossible : *Roméo et Juliette* p. 218-220

ÉTUDIER LA SCÈNE

Pour commencer

1. Voici quelques amoureux célèbres : Roméo et Juliette, Orphée et Eurydice, Daphnis et Chloé, Tristan et Iseult, Héloïse et Abélard, Paul et Virginie.

Une situation particulière

2. Lorsqu'il dit « Voilà ma dame ! » (l. 2), Roméo s'adresse à lui-même, et dans le même temps au public.

3. Juliette s'adresse à elle-même. Elle ne voit pas Roméo car il fait nuit. Au début de la scène, il n'y a donc pas de dialogue à proprement parler, mais un entrecroisement de monologues ou de soliloques.

4. Les deux personnages se trouvent dans le jardin des Capulet (paratexte), c'est la nuit. Juliette est à sa fenêtre. Roméo se trouve sous celle-ci comme l'indique le paratexte : « Sous les fenêtres de l'appartement de Juliette. » Tous ces éléments pourraient expliquer le fait qu'ils ne se voient pas.

Une déclaration d'amour réciproque

5. Dans sa première tirade, Roméo désigne Juliette par les groupes nominaux suivants : « ma dame » (l. 1), « mon amour » (l. 1). On observe une gradation ascendante dans le choix des termes. Le possessif de la première personne du singulier est repris sous différentes formes : « ma » puis « mon ». L'amour de Roméo pour Juliette est tellement fort qu'il croit déjà qu'elle lui appartient. L'emploi du possessif est l'expression de son amour.

6. L'amour naissant de Juliette pour Roméo la tourmente, puisque, étant une Capulet, il lui est interdit d'aimer un Montaigu, nom des ennemis jurés de sa famille. C'est le déchirement intérieur entre ses sentiments et sa famille qui lui fait répéter un nom qui l'obsède, celui de Roméo.

7. Roméo doit renoncer à son nom pour elle, « abdique ton nom » (l. 17-18), puisque c'est lui qui est un élément de discorde et le seul obstacle à leur amour. En échange, elle se donnera à lui : « Roméo, renonce à ton nom ; et, à la place de ce nom qui ne fait pas partie de toi, prends-moi tout entière. » (l. 25-26).
Elle pense que le problème vient uniquement de leur nom. Elle propose en effet d'abandonner le sien, si Roméo ne veut pas renoncer à son nom, et n'émet pour cela qu'une condition : « … ou, si tu ne le veux pas, jure de m'aimer, et je ne serai plus une Capulet. » (l. 18). Elle considère également qu'un nom est quelque chose d'arbitraire (l. 23-24), il y a comme une disjonction profonde entre le signifié, Roméo, et le signifiant, Montaigu. Elle semble cependant vouloir se convaincre de cela.

Un amour interdit

8. Des lignes 20 à 26, Juliette emploie les quatre types de phrase. Elle utilise :
– des phrases assertives (ou déclaratives) : « Ton nom seul est mon ennemi. Tu n'es pas un Montaigu, toi-même » (l. 20-21), « Ce n'est ni une main, ni un pied, ni un bras, ni un visage, ni rien qui fasse partie d'un homme… » (l. 21) et « Ce que nous appelons une rose […] les chères imperfections qu'il possède. » (l. 23-25). Les verbes de ces phrases sont à l'indicatif et au conditionnel ;
– des phrases interrogatives : « Qu'est-ce qu'un Montaigu ? » (l. 21) et « Qu'y a-t-il dans un nom ? » (l. 23). Les verbes de ces phrases sont à l'indicatif ;
– une phrase exclamative et injonctive : « Oh ! sois quelque autre nom ! » (l. 22). Le verbe de cette phrase est à l'impératif ;
– des phrases injonctives : « Roméo, renonce à ton nom » (l. 25-26) et « prends-moi tout entière » (l. 26). Les verbes de ces phrases sont à l'impératif. Juliette donne ici un ordre.
Les modes indicatif, conditionnel et impératif sont utilisés.
Une telle variation des types de phrase et des modes traduit son désarroi et est l'expression de son questionnement intérieur : elle est en effet déchirée entre son amour défendu pour Roméo et le respect qu'elle doit ou croit devoir à sa famille. Chez elle, le plaisir et le devoir sont en conflit.

9. Il y a un rapport d'hypothèse. « … si tu ne m'aimes pas… » (l. 47-48) est une proposition subordonnée de condition introduite par « si ».
Le personnage a employé le mode indicatif dans la subordonnée pour donner plus de réalité, de certitude, à son message. Il entend ainsi insister sur la sincérité de ses sentiments et lancer un ultimatum percutant à Juliette. Il indique à cette dernière qu'il est déterminé à mourir si elle ne l'aime pas.

Pour conclure

10. De la ligne 40 à 45, les termes qui constituent le champ lexical de l'épreuve sont les suivants : « escaladé » (l. 40), « murs » (l. 40), « limites de pierre » (l. 40-41), « arrêter » (l. 41), « tenter » (l. 42), « obstacle » (l. 42), « péril » (l. 44), « épées » (l. 45), « épreuve » (l. 45).
Ces termes indiquent clairement que l'amour de Roméo et Juliette est interdit et que les obstacles seront nombreux sur leur chemin. Pour pouvoir s'aimer, ils vont donc devoir les surmonter.

11. Chacun des amants parle pour lui, exprime ses pensées à voix haute et ne s'adresse pas directement à l'être aimé. En effet, Roméo est caché et ne veut pas que Juliette découvre sa présence. Cette dernière pense qu'elle est seule et qu'elle peut donner libre cours à ses pensées. C'est ainsi que Roméo intercepte la déclaration d'amour qu'elle lui fait. Les spectateurs sont évidemment les autres témoins de la scène.

ACTIVITÉS

1. Lecture d'images

Image tirée du film *West Side Story* Les deux héros, Tony et Maria, se trouvent dans une cage d'escalier. Les barreaux des rambardes se dressent entre eux, et dessinent une prison qui symbolise les difficultés qui les attendent et les obstacles qui les séparent. Tout comme Roméo et Juliette, ils appartiennent à deux clans rivaux qui se disputent le quartier de West Side : les Jets, Américains de la première génération, fils d'immigrés irlandais ou polonais et les Sharks, d'origine portoricaine. Tony est lié aux Jets et Maria, aux Sharks.
Image tirée du ballet *Roméo et Juliette* Juliette surplombe Roméo, du haut de son promontoire. Elle est inatteignable. Son amant est d'ailleurs obligé de se mettre sur la pointe des pieds pour tenter de la toucher. Le balcon, ici réduit à sa plus simple expression, une planche en hauteur, crée également une séparation entre les deux amants. La couleur des fonds, noir pour Roméo, blanc pour Juliette, accentue encore leurs différences et annonce les difficultés qui les attendent.

2. Vocabulaire Les synonymes du verbe « renoncer » qui pourraient convenir dans l'expression « renonce à ton nom » sont les suivants : abandonner, abdiquer, renier, désavouer, nier, quitter, changer.

Un conflit d'amoureux : *On ne badine pas avec l'amour* p. 221-223

ÉTUDIER LA SCÈNE

1. Quelles que soient les réponses des élèves, il faudra leur faire comprendre que les sentiments sont, pour tout le monde, difficiles à exprimer, car cela engendre une prise de risques mais également parce qu'ils peuvent être extrêmement nuancés : il n'y a pas que l'amour et la haine, l'adoration et la détestation. L'expression la plus juste du sentiment que l'on ressent dépend aussi de la maîtrise lexicale.

« Le mensonge de l'amour divin »

2. Camille compare son entrée au couvent à un mariage comme le prouvent les termes et expressions suivants : « amour éternel » (l. 1-2) ; « serments » (l. 2) ; « mon amant » (l. 2) ; « anneau d'or de mon époux céleste » (l. 30).

3. Pour associer Dieu à un homme, Camille emploie les expressions suivantes : « amour éternel » (l.1-2) ; « mon amant » (l. 2) ; « mon époux céleste » (l. 30).

4. Perdican parle du « mensonge de l'amour divin » (l. 38) car à ses yeux, les deux termes sont en contradiction et forment un oxymore. En effet, il associe amour et sexe ainsi que amour et renouvellement, comme le sous-entend Camille lorsqu'elle évoque « des genoux qui se sont usés sur les tapis de vos maîtresses » (l. 18). Or, l'abstinence est la règle au couvent et Dieu est le seul époux que l'on peut prendre.
De plus, il s'agit selon Perdican d'un amour sans sentiment, d'un amour sans amour, d'un amour inhumain. Il exprime cette idée aux lignes 60-61 : s'il a aimé, il peut dire « C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. » Seul un être humain peut ressentir de l'amour. Il met en avant la même idée quand il oppose le comportement insensible de Camille lors de son départ pour le couvent (l. 41-44) et sa capacité naturelle à avoir malgré tout des sentiments : « … mais ton cœur a battu ; il a oublié sa leçon, lui qui ne sait pas lire, et tu es revenue t'asseoir sur l'herbe où nous voilà. » (l. 44-46).

La dynamique du dialogue

5. Les répliques s'enchaînent de différentes manières. On observe d'abord, de la ligne 1 à 5, que les répliques poursuivent la phrase prononcée précédemment, souvent grâce à la reprise d'un mot : ainsi, « amant » est-il prononcé à la fin de la réplique de Camille, et repris par Perdican. De même, le « les » (l. 5) de Camille, reprend-il « les autres » (l. 4) évoqués par Perdican. Ce procédé se retrouve aux lignes 16-17, « … tu ne crois pas à l'amour ! » suivi de « Y croyez-vous… », aux lignes 24-25, avec « Que tu es belle, Camille… » et « Oui, je suis belle… », et aux lignes 48-49, « … le ciel n'est pas pour elles. » ce à quoi Camille répond « Ni pour moi… ».
On observera également que le dialogue progresse selon un système de questions et de réponses : « Tu es orgueilleuse ; prends garde à toi. » (l. 14), « Pourquoi ? » (l. 15), « Tu as dix-huit ans, et tu ne crois pas à l'amour ! » (l. 16), « Y croyez-vous, vous qui parlez ? » (l. 17).

Ces deux procédés prouvent que la discussion progresse, puisque dans les deux cas, c'est la parole de l'un qui enclenche celle de l'autre.

6. Dans la première réplique, Camille affirme vouloir se retirer dans un couvent, afin de connaître un amour qui ne fasse pas souffrir par son inconstance. Dans la deuxième, elle confirme sa décision : elle prend congé de Perdican et du monde. Son ton est celui d'une sœur : elle donne des conseils à son cousin, l'encourage à être heureux et à ne penser à elle que lorsqu'il sera triste – afin, sans doute, que sa pensée n'obscurcisse pas le bonheur de Perdican. En somme, on peut affirmer que, dans un premier temps, son sentiment est la confiance en elle-même et en la décision qu'elle a prise.
Mais, lorsque Perdican lui reproche son orgueil et son insensibilité à l'égard de l'amour, Camille devient moins sereine : il n'est pas innocent qu'elle interpelle Perdican à ce moment-là : « Y croyez-vous, vous qui parlez ? » (l. 17). À mesure qu'elle parle, on sent en elle une douleur intimement liée, précisément, à l'amour – terrestre celui-là : sa nervosité s'exprime en des reproches à peine voilés, son sentiment d'insécurité mêlé de tristesse se manifeste par des paroles assez clairement accusatrices à l'encontre de Perdican.
La troisième réplique voit Camille s'enflammer davantage. Et plutôt que d'accuser Perdican, elle semble retourner la violence contre elle-même : « … je ne veux qu'un coup de ciseau… » (l. 29).
Ensuite Camille se calme : elle est honteuse de s'être confiée si facilement. D'autre part, sa colère cède la place à de la crainte lorsqu'elle se rend compte que Perdican, à son tour, est gagné par la colère.
Ce dernier exemple prouve, par ailleurs, que ce sont les réactions de Perdican qui sont à l'origine de l'évolution de la jeune fille, qu'elle réponde à ses sarcasmes, « Tu es une orgueilleuse… » (l. 14), à ses flatteries, « Que tu es belle… » (l. 24), à ses remarques, « Tu es en colère… » (l. 32).

7. D'une certaine manière, Perdican n'a pas vraiment compris ce que la jeune fille lui dit, aveuglé qu'il est par sa haine pour le couvent, les nonnes et cette institution religieuse qui lui prend la cousine qu'il aime. On sent en effet, sous le flot de paroles nerveuses de Camille, comme un aveu qui n'ose pas se dire tout à fait. La violence dont elle fait preuve à l'égard d'elle-même, devrait être le signe, pour Perdican, d'une grande souffrance qui n'attend certainement pas, de sa part, un réquisitoire passionné contre le « mensonge de l'amour divin » (l. 38). C'est sans doute la raison pour laquelle il ne reste plus à ces deux jeunes gens que l'adieu, c'est-à-dire la fin du dialogue et l'impasse.

La visée argumentative

8. Pour évoquer la religion et les couvents, Perdican emploie un vocabulaire très péjoratif : selon lui, les nonnes se rendent coupables du « mensonge de l'amour divin » (l. 38) et commettent un « crime » (l. 38) en chuchotant « à une vierge des paroles de femme » (l. 39), qui les empoisonnent (l. 49) par des « récits hideux » (l. 49). Ce sont des mortes au « masque de plâtre » (l. 43), dont le couvent s'apparente à un tombeau, construit par l'« orgueil » (l. 61) et l'« ennui » (l. 61) à la gloire d'« un être factice » (l. 60-61).

9. Cette expression est rédigée au présent de l'indicatif qui a ici une valeur de vérité générale. Son intérêt est essentiellement argumentatif (d'où l'emploi du présent gnomique) : Perdican donne un point de vue général, quasi abstrait, sur le monde. Sa conception reprend ses deux précédentes thèses, tout aussi générales et abstraites, sur les hommes, tous « menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sensuels » (l. 52-53), et sur les femmes, toutes « perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées » (l. 53-54).

10. Dans ces deux tirades, Perdican, utilise toutes les ressources de la langue sensible. Il multiplie les phrases exclamatives, avec par exemple « Ah ! comme elles t'ont fait la leçon !» (l. 39-40) et emploi un lexique particulièrement subjectif, le plus souvent péjoratif : « mensonge » (l. 38) ; « crime » (l. 38) ; « hideux » (l. 51) ; « empoisonnée » (l. 51) ; « faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sensuels » (l. 52-53) ; « perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées » (l. 53-54) ; « égout sans fond » (l. 54). Face à cette liste de mots péjoratifs, se dresse quelques rares adjectifs mélioratifs, comme « sainte et sublime » (l. 56). On remarquera d'ailleurs que Perdican use d'un style volontiers hyperbolique, propre à toucher Camille en profondeur – laquelle, de surcroît, est interrogée, interpellée sans relâche par le jeune homme (on relèvera de nombreuses occurrences des pronoms personnels de la deuxième personne). Perdican essaie donc de convaincre Camille en faisant appel à la logique des sentiments. Aussi joue-t-il d'antithèses fortes, de paradoxes, qui ont de quoi troubler la jeune fille. On notera que le monde est un égout sans fond où l'on trouve des « montagnes de fange » (l. 55) : Perdican brouille les représentations habituelles de la logique raisonneuse. Son credo en est une remarquable illustration : « … mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux » (l. 55-56). La thèse est frappante : d'une part, lorsqu'elle affirme

que deux êtres aussi vils que la femme et l'homme, lorsqu'ils s'unissent, forment un couple exceptionnel ; d'autre part, lorsqu'elle déplace la perfection divine dans le giron profane. Perdican a stigmatisé « le mensonge de l'amour divin » (l. 38) pour mieux sanctifier l'amour des hommes et des femmes.

Pour conclure

11. Les questions précédentes ont permis de montrer que les paroles de l'un étaient la source des paroles de l'autre : les remarques (sarcastiques ou laudatives) de Perdican modifient les émotions de la jeune fille ; la résolution de celle-ci entraîne progressivement Perdican sur le chemin de la colère et de la critique sévère contre la vie au couvent.
Pourtant, leur position n'évolue pas, probablement parce qu'ils ne se comprennent pas : ils parlent d'amour – de manière abstraite, quasi philosophique pour Perdican – mais n'envisagent pas un seul instant d'avouer le leur. Le langage alors, plutôt qu'il ne traduit les sentiments, les masque. Il ne reste plus alors qu'une seule solution : l'« adieu » (l. 50).

2. Des choix difficiles

Le dilemme : *Le Cid* p. 224-225

Étudier la scène

Pour commencer

1. Une question d'honneur est une affaire dans laquelle l'honneur est engagé. D'après le *Petit Robert*, l'honneur est le fait de mériter la considération, l'estime (des autres et de soi-même) sur le plan moral et selon les valeurs de la société.

Se parler à soi-même

2. Dans cette tirade, Rodrigue se parle à lui-même. Il est seul sur scène. Il s'agit d'un monologue.

3. Rodrigue s'adresse successivement à son épée, désignée par l'expression « Fer qui causes ma peine » (v. 8), à son « âme » (v. 19) et à son « bras » (v. 29).
Tout au long du texte, il emploie des phrases interrogatives (v. 9-10), injonctives introduites par « Allons » (v. 19 et 29), exclamatives (v. 21, 22 et 24) et assertives (reste du texte).
Les phrases interrogatives illustrent son déchirement et les phrases injonctives indiquent qu'il essaie de se donner du courage. Les phrases exclamatives montrent son indignation à l'encontre des paroles qu'il prononce : il est outré d'avoir pu concevoir l'idée de ne pas venger son père. La multiplication des types de phrase traduit le dilemme de Rodrigue, déchiré entre son amour pour Chimène et l'affront qu'il doit réparer.

4. Les couples de vers qui montrent l'alternative devant laquelle se trouve Rodrigue sont les suivants : « M'es-tu donné pour venger mon honneur ? / M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ? » (v. 9-10) ; « J'attire en me vengeant sa haine et sa colère ; / J'attire ses mépris en ne me vengeant pas. » (v. 13-14) ; « À mon plus doux espoir l'un me rend infidèle, / Et l'autre, indigne d'elle » (v. 15-16). Le parallélisme de construction permet de mettre en balance l'amour et l'honneur.
Par ailleurs, on notera un tel parallélisme à l'intérieur même des vers : le premier quatrain en son entier est fondé sur des oppositions qui montrent l'alternative devant laquelle se trouve Rodrigue.

5. Rodrigue est confronté à deux choix : ne pas tuer le père de Chimène, mais apparaître comme un homme sans honneur aux yeux de cette dernière et aux yeux de la société, ou venger son père en tuant don Gomès, mais s'attirer les foudres de Chimène et la perdre. Ces choix apparaissent dès le premier vers, « Père, maîtresse, honneur, amour », ainsi que dans une rhétorique de l'opposition que nous avons observée dans la question précédente.
On retrouve également la difficulté du choix dans certaines rimes comme celle qui oppose « bonheur » à « honneur » (v. 7 et 9) ou relie « Chimène » à « peine » (v. 8 et 10, 18 et 20, 28 et 30, 38 et 40).
Enfin, nous renvoyons à la question 3 pour l'étude des types de phrases, qui portent elles aussi la marque du dilemme de Rodrigue.

Faire un choix

6. Aux vers 10 à 19, Rodrigue envisage de ne pas venger don Diègue, son père, et de se tuer, afin de ne pas voir Chimène se retourner contre lui. Il préfère mourir plutôt que de quitter Chimène (v. 10-11). Il se rend compte que, quoi qu'il fasse, il se condamnera aux yeux de sa bien-aimée (v. 13-16). S'il tue don Gomès, il vengera son père mais perdra Chimène. S'il ne venge pas son père, il apparaîtra comme un lâche à ses yeux. La situation étant sans issue, il décide de mourir : « Mourons au moins sans offenser Chimène. » (v. 20).

7. Les termes appartenant au champ lexical de l'amour sont les suivants : « amour » (v. 1 et 25) ; « aimable » (v. 2) ; « plaisirs » (v. 3) ; « amoureuse » (v. 6) ; « maîtresse » (v. 12 et 32).

Les termes appartenant au champ lexical de l'honneur sont les suivants : « honneur » (v. 1, 9, 24, 29) ; « noble » (v. 2) ; « gloire » (v. 3 et 22) ; « indigne » (v. 4 et 16) ; « généreuse » (v. 5) ; « venger » (v. 9) ; « vengeant » (v. 13 et 14) ; « vengeance » (v. 36) ; « offensé » (l. 39) ; « offenseur » (v. 40).
On peut remarquer que le vocabulaire de l'honneur l'emporte sur le lexique amoureux, ce qui explique sans doute la décision finale de Rodrigue.

8. Afin d'être mis en valeur, le nom de Chimène est placé en fin de vers, répété tout au long du texte et rime toujours avec « peine ». Cette rime entre « Chimène » et « peine » illustre la tristesse et la douleur de Rodrigue face au dilemme qui se présente à lui, l'amour ou l'honneur.

9. Rodrigue justifie sa décision finale en faisant une concession avec « si ». Il pourrait dire « mon père est l'offensé, même si l'offenseur est père de Chimène » (v. 39-40). Le « si » permet également de renforcer l'expression de la conséquence dans la principale, c'est-à-dire ce qui motive la décision de Rodrigue : son père est l'offensé, c'est pourquoi il doit agir, même si le père de Chimène est l'offenseur.
Il décide finalement, après avoir hésité et en regrettant ses hésitations, « … tout honteux d'avoir tant balancé » (v. 37), de venger son père et d'aller défier don Gomès. (On notera également, au vers 39, que la cause de la décision finale de Rodrigue est exprimée par une proposition subordonnée conjonctive circonstancielle de cause introduite par « puisque ».)

Pour conclure

10. Grâce à ce monologue, la pensée de Rodrigue nous est livrée « en direct ». Ses différentes hésitations se retrouvent dans l'emploi varié des types de phrase et dans les injonctions qu'il adresse successivement à son âme puis à son bras pour se donner du courage. La rime entre « Chimène » et « peine » et l'association de deux vers, qui présentent deux idées différentes, illustrent son dilemme. Le champ lexical de l'honneur domine celui de l'amour tout au long de sa tirade et annonce donc l'issue de sa réflexion : il lui faudra venger son père. En tant que spectateurs, nous assistons aux mouvements spirituels de Rodrigue, à son combat mené contre l'irrésolution : qu'il décide de mourir, et nous pensons qu'il va se tuer à l'instant ; qu'il choisisse finalement de venger son père, et nous le croyons aussitôt.

Un choix décisif : *Les Mouches* p. 226-227

Étudier la scène

Pour commencer

1. Clytemnestre, sœur d'Hélène, fille de Jupiter (ou de Tyndare) et de Léda, elle épousa en premières noces Tantale. Agamemnon, roi de Mycènes et d'Argos, le tua et enleva Clytemnestre contre son gré. Avant de partir pour le siège de Troie, il confia à Égisthe son épouse et ses États. Mais Égisthe tomba amoureux de Clytemnestre et ils complotèrent pour le tuer. Au retour d'Agamemnon, son épouse le fit assassiner et épousa ensuite Égisthe. Après quelques années de tranquillité, ils furent tous les deux assassinés par Oreste, fils de Clytemnestre et d'Agamemnon.
Agamemnon fait partie de la famille des Atrides. Il eut de Clytemnestre quatre filles dont Iphigénie et Électre, et un fils, Oreste. Il sacrifia à Diane sa fille Iphigénie afin d'obtenir des vents favorables pour partir vers l'Asie car il était alors généralissime de l'armée des Grecs. On raconte que Diane remplaça la jeune fille par une biche, qui fut immolée à sa place. Cassandre, qu'il aima éperdument, prédit sa mort s'il retournait dans sa patrie, et le destin s'accomplit : il fut assassiné, victime des intrigues de Clytemnestre et d'Égisthe.
Oreste, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, était encore jeune lorsque son père fut assassiné par sa mère et Égisthe. Électre, sa sœur, lui permit d'échapper à ces deux meurtriers en l'envoyant chez son oncle Strophius, roi de Phocide. Ce fut là qu'il noua une grande amitié avec son cousin Pylade. Devenu grand, Oreste décida de venger la mort de son père, entra secrètement dans Mycènes et se cacha chez Électre. Ils firent courir le bruit de la mort d'Oreste, pour tromper la vigilance d'Égisthe et de Clytemnestre, qui, transportés de joie, se rendirent au temple d'Apollon. C'est là qu'il les tua tous les deux. Dès ce moment, les Furies ou Érinyes commencèrent à le tourmenter.
Électre Selon la légende, elle était absente de Mycène quand son père fut assassiné. Huit ans plus tard, elle revint d'Athènes avec son frère Oreste. D'après Pindare, Oreste avait été sauvé par Électre. À sa vingtième année, Oreste reçut l'ordre de l'oracle de Delphes de retourner chez lui et de venger la mort de son père. D'après Eschyle, il rencontra Électre devant le tombeau d'Agamemnon ; ils se reconnurent et décidèrent ensemble comment Oreste devait accomplir sa vengeance. Après le passage à l'acte, Oreste (aidé par Électre) devint fou et fut poursuivi par les Érinyes qui avaient pour

devoir de punir tout manquement relatif à la piété familiale. Électre, elle, ne fut pas inquiétée par les déesses. Plus tard, elle épousa Pylade, proche ami d'Oreste et fils du roi Strophios. Elle en eut deux fils : Strophios et Médon.

Une scène de reconnaissance

2. Électre désigne son interlocuteur par le nom de Philèbe (l. 2 et 20) puis d'Oreste (l. 26 et 28). Elle l'appelle d'abord Philèbe car c'est sous ce nom qu'Oreste s'est présenté à elle lors de son retour à Argos. Ils ne se sont pas vus depuis des années, ce qui explique le fait qu'elle ne l'ait pas reconnu. Quand elle s'aperçoit qu'il s'agit de son frère, elle l'appelle par son vrai nom, Oreste.
Dès la première réplique, elle note un changement dans le comportement de celui qu'elle appelle Philèbe : « Comme tu as changé : tes yeux ne brillent plus… » (l. 1) ; elle emploie un imparfait, « Tu étais si doux… » (l. 2). Elle fait un parallèle entre lui et celui qui s'adresse à elle dans ses rêves (l. 2-3). L'attitude de Philèbe ne correspond plus à celle qu'elle lui avait attribuée, ce qui la conduira à se rendre compte, à la ligne 26, qu'elle s'adresse à son frère.

3. Électre reconnaît son frère, et s'écrit alors « Oreste ! » (l. 26). Le changement de comportement de Philèbe (l. 1-2), la similitude entre le rêve et la situation (l. 2-3 et l. 29-30), la décision de l'homme de tuer Clytemnestre et Égisthe (l. 17-21), sa détermination (l. 24-25), sont les indices qui aident Électre à comprendre qu'elle se trouve face à Oreste.

Un choix difficile

4. Oreste veut chasser les mouches qui ont envahi Argos depuis le meurtre d'Agamemnon en les attirant sur lui par un double meurtre, celui du roi et de la reine. Les termes et expressions appartenant au champ lexical du repentir sont les suivants : « remords » (l. 6 et 9), « repentirs » (l. 7 et 15) et « expier » (l. 14-15).

5. Dans cette scène, Oreste prend la décision de tuer le roi et la reine dans le but de libérer Argos des mouches, symbole de la culpabilité, et de venger son père, qui a été assassiné par eux.

La visée argumentative

6. « Écoute » (l. 4), « suppose » (l. 5) et « dis » (l. 9) sont à l'impératif, qui sert ici à exprimer un ordre. Oreste emploie ce mode pour faire une démonstration à Électre. Il lui demande tout d'abord son attention (« Écoute ») puis il l'interpelle et fait appel à sa participation active avec « suppose ». Il l'interroge avec « dis », qui introduit une question rhétorique. Il veut lui démontrer qu'il est capable de sauver Argos, et qu'il est raisonnable pour cela d'en passer par le régicide.

7. Pour convaincre Électre, Oreste emploie plusieurs arguments en début de texte. Il se positionne en libérateur de toute la ville, de la femme adultère au coupable d'un matricide (l. 7 à 9). Il lui indique que son acte, parce qu'il permet de libérer les habitants de la ville de tous leurs remords, ne lui sera pas reproché (l. 9-13). Enfin, il se compare à un boucher, qui « est chez lui dans sa boutique, entre les bœufs saignants qu'il vient d'écorcher » (l. 12-13) : lui, Oreste, sera cet écorcheur qui demeurera fièrement dans sa cité, aux côtés de ses victimes.

8. Électre a différentes réactions face à la détermination de son frère. Elle ne le comprend d'abord pas et lui pose une question pour qu'il éclaircisse sa pensée (l. 14). Elle est ensuite dubitative sur la façon dont Oreste va libérer la cité (l. 16), employant alors le conditionnel, mode de l'hypothèse, comme si elle ne voyait pas du tout comment il pourrait réussir à accomplir ce qu'il prétend. Puis elle est choquée par l'idée du meurtre du roi et de la reine, comme le montre la phrase nominale : « Le roi et la reine… Philèbe ! » (l. 20). Après « Un long silence » (l. 22), elle semble se faire à l'idée, mais ne croit pas que Philèbe soit l'homme de la situation : il est « trop jeune, trop faible » (l. 23). Enfin, après avoir découvert la véritable identité de Philèbe, elle accepte le double meurtre comme une fatalité, « les instants vont s'enchaîner comme les rouages d'une mécanique » (l. 33-34) mais avoue avoir peur : « j'ai peur » (l. 32) ; « Ô moment tant attendu et tant redouté ! » (l. 32-33).
Après avoir reconnu Oreste, elle accepte facilement son choix. Elle semble s'y être résignée. Le meurtre lui apparaît inéluctable et bien qu'elle n'en ait pas envie, il doit avoir lieu. Elle accepte d'autant plus facilement qu'elle considère ce qu'elle a vu en rêve comme une prémonition : « … me voilà, comme dans mes songes, au seuil d'un acte irréparable… » (l. 31-32).

9. Électre met en évidence cet « acte irréparable » (l. 31-32) grâce au champ lexical de la violence : « fièvre » (l. 29) ; « irréparable » (l. 32) ; « mûres écrasées » (l. 35) ; « sang » (l. 35) ; « verser » (l. 36) ; « souffrances » (l. 39).
Ce champ lexical est redoublé par celui de la fatalité, dont témoignent les mots et expressions suivants : « irréparable » (l. 32) ; « attendu » (l. 32) ; « redouté » (l. 33) ; « s'enchaîner » (l. 33) ; « rouages » (l. 33) ; « mécanique » (l. 33-34) ; « plus de répit » (l. 34). Cet entrecroisement signale bien l'atmosphère proprement tragique de l'extrait.

Pour conclure

10. Ce sont les différents sentiments par lesquels passe Électre qui poussent Oreste à prendre une décision. Elle ne le comprend d'abord pas, puis elle est dubitative, ce qui le force à expliciter sa pensée.

Activités

1. Vers la seconde Entre la pièce de Jean-Paul Sartre et le mythe, les liens de parenté entre Clytemnestre et Oreste diffèrent. Dans le mythe, Clytemnestre est la mère de ces deux personnages alors que dans la pièce de Sartre, il s'agit de leur tante.
Le lieu lui aussi est différent : Jean-Paul Sartre utilise Argos comme cadre de sa pièce, alors que le mythe situe l'action à Mycènes. De plus, d'après le mythe, Électre ne reste pas vivre avec sa mère et son beau-père, alors que Sartre la fait rester chez son oncle et sa tante, comme esclave.
En revanche, l'assassinat du père, Agamemnon, est un point commun entre le mythe et *Les Mouches*, et Oreste et Électre sont frère et sœur dans la pièce de Sartre, comme dans les pièces antiques.

2. Vocabulaire La tragédie comporte un certain nombre de répétitions : « ce goût amer dans ma bouche, ce goût de fièvre » (l. 29) ; « tant attendu et tant redouté » (l. 32-33) ; « c'est toi qui […], toi qui » (l. 35-36) ; « jamais je ne reverrai cette douceur, jamais plus je ne reverrai Philèbe » (l. 36-37).
Il y a également des comparaisons : « comme dans mes songes » (l. 31) ; « comme en songe » (l. 32) ; « comme les rouages d'une mécanique » (l. 33 à 34) ; « pareils aux mûres écrasées » (l. 35).
Enfin, on pourra repérer l'hyperbole, « mille fois je l'ai senti dans mes songes » (l. 30) et l'interjection « Hélas ! » (l. 36).

3. Cyrano de Bergerac

L'acte d'exposition : Acte I, scènes 4 et 5 p. 229-231

Étudier les deux scènes

Une description imagée (extrait 1)

1. Cyrano décrit son nez, qui est protubérant. Il le décrit de façon plaisante, s'exerçant à faire des jeux de mots sur lui et adoptant différents points de vue, notamment « agressif » (l. 5), « amical » (l. 7), « descriptif » (l. 9) et « curieux » (l. 11). Pour cela, il le compare entre autres à une « péninsule » (l. 10), à un « perchoir » (l. 15) et à un « croc » (l. 26).

2. Pour mettre en valeur cet attribut physique, il emploie le plus souvent la métaphore. Son nez est successivement comparé, sans que des mots de comparaison ne soient employés, à « un roc » (l. 9), « un pic » (l. 9), « un cap » (l. 9), « une péninsule » (l. 10), une « oblongue capsule » (l. 11), un « écritoire » (l. 12), une « boîte à ciseaux » (l. 12), un « perchoir » (l. 15) et enfin un « croc » (l. 26).

3. Le personnage semble se dédoubler en acteur de théâtre et en metteur en scène.
Tout comme un acteur, il se trouve dans un théâtre et a des spectateurs, à savoir les personnes qui sont venues voir *La Clorise* et qui se retrouvent témoins de la joute verbale. Il joue avec les mots pour plaire, pour s'attirer les faveurs du public, comme le ferait un acteur.
À la manière d'un metteur en scène, il semble donner au Vicomte de Valvert une leçon de théâtre, en lui conseillant par exemple de « [varier] le ton » (l. 4). Ce qui suit est une illustration de ce conseil. Il donne des instructions de jeu avant chaque trait d'esprit grâce à sa liste d'adjectifs qualificatifs : « agressif » (l. 5), « amical » (l. 7), « descriptif » (l. 9), « curieux » (l. 11), « gracieux » (l. 14), « truculent » (l. 16), « prévenant » (l. 19), « tendre » (l. 21), « pédant » (l. 23) et « cavalier » (l. 26).
Il applique ses propres conseils, ce qui le place à la fois en position de metteur en scène et d'acteur.
On peut également parler de mise en abîme : sur la scène d'un théâtre quelconque, face à des spectateurs, l'acteur doit jouer Cyrano, en train de jouer lui aussi face à un public, dans le théâtre de l'hôtel de Bourgogne.

4. À ce moment de la pièce, Cyrano apparaît comme un personnage plein d'esprit, sûr de lui et truculent. En effet, il semble accepter son défaut physique et en jouer avec humour pour s'attirer la sympathie de l'assistance : « Agressif : “Moi, monsieur, si j'avais un tel nez, / Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse !” » (l. 5 à 6).

Un handicap lourd à porter (extrait 2)

5. a. Dans l'extrait 2, c'est la tristesse et le désespoir qui dominent Cyrano. Les didascalies « gravement », « avec accablement » nous l'indiquent, tout comme les répétitions. L'objet de sa tristesse est son nez, qui l'obsède (l. 5, 31, 35, 41, 44, 47) et vient contrarier ses amours. Les différentes occurrences du verbe « aimer » (l. 1, 3, 4, 6, 7) renforcent par contraste cette tristesse puisque pour lui, son amour pour Roxane est un amour impossible

du fait de son physique. Le vocabulaire employé traduit également son désespoir : « interdit » (l. 3), « espérance » (l. 30), « illusions » (l. 32), « mauvaises » (l. 43), « laid » (l. 44), « seul » (l. 44).
b. Les points d'exclamation traduisent à la fois l'enthousiasme de Cyrano quand il parle de Roxane (l. 6, 7, 10, 11, 17-23) et son désespoir face à son nez (l. 31, 32, 41, 47). Les points de suspension, quant à eux, tendent à prouver que, malgré sa faconde, Cyrano bute sur quelque chose d'indicible : ses phrases paraissent alors comme en suspension, « Je m'exalte, j'oublie… » (l. 40). Mais bientôt la réalité le rattrape et les mots malheureux reviennent « … et j'aperçois soudain / L'ombre de mon profil sur le mur du jardin ! » (l. 40-41).

6. C'est son nez qui empêche Cyrano d'être aimé. Il a l'impression qu'il le défigure. Les expressions qui s'y rapportent sont les suivantes : « il » (l. 3), « ce nez » (l. 5), « cette protubérance » (l. 31), « mon pauvre grand diable de nez » (l. 35), « l'ombre de mon profil » (l. 41) et « ce nez » (l. 47). Elles ont une connotation négative. Ce nez qui obsède Cyrano le rend triste et fait de lui un amoureux sans illusion. On se rend compte qu'il lui est difficile de vivre avec ce handicap, contrairement à l'impression qu'il avait donnée dans la scène 4 de l'acte I.

7. « J'aimerais » (l. 39) est employé au conditionnel présent. Le mode conditionnel est utilisé pour indiquer une distance de Cyrano par rapport à la réalisation de ce fait, à savoir se promener avec une femme à son bras. Il ne s'agit que d'un souhait, d'un rêve, qui n'a que très peu de chance de se réaliser, à cause de son physique ingrat.

Un amour impossible (extrait 2)

8. Les expressions qui caractérisent la femme aimée sont les suivantes : « … la plus belle qui soit […] au monde ! » (l. 7-9) ; « la plus brillante, la plus fine » (l. 10) ; « La plus blonde ! » (l. 11) ; « Un danger / Mortel […], exquis… » (l. 14-15) ; « Un piège de nature, une rose muscade » (l. 16) ; « Qui connaît son sourire a connu le parfait. » (l. 18) ; « Elle fait de la grâce avec rien… » (l. 19) ; « … elle fait / Tenir tout le divin dans un geste quelconque… » (l. 19-20). Elle est à la fois belle et dangereuse (l. 14 à 16), dangereuse dans le sens où Cyrano se sent piégé par l'amour qu'il ressent pour elle.
La forme superlative apparaît à plusieurs reprises dans les dix premiers vers (l. 7, 9, 10 et 11). Il s'agit d'un procédé d'exagération qui souligne avec insistance les qualités de Roxane. Le portrait que fait Cyrano de sa cousine est très subjectif. Il la décrit avec les yeux de l'amour, et de l'amour impossible, ce qui le fait exagérer. On peut parler d'hyperboles quand il utilise le superlatif et quand il déclare qu'elle tient « … tout le divin dans un geste quelconque » (l. 20) ou « Qui connaît son sourire a connu le parfait. » (l. 18).

9. La femme aimée est comparée à deux déesses, Vénus et Diane (l. 21 et 22), belles et inaccessibles. En effet, ces deux déesses sont des canons de beauté et de perfection. La comparaison est classique et il indique par là toute l'admiration qu'il porte à son physique. Cependant, la comparaison avec des divinités ne fait qu'accentuer le caractère impossible de son amour.

10. Aux lignes 14-17, le héros présente l'amour que lui inspire Roxane comme ambivalent. Il est à la fois beau, comme le montre la métaphore de « la rose muscade » (l. 16), et dangereux, comme l'indiquent les métaphores du « danger mortel » (l. 14-15), du « piège de nature » (l. 16) et de l'« embuscade » (l. 17). L'ambivalence atteint son paroxysme avec l'idée de danger « exquis » (l. 15) et la métaphore de la rose (l. 16), qui est belle mais qui porte des épines. Cet amour est par ailleurs dangereux « sans le vouloir » (l. 15). Si Cyrano utilise le champ lexical du danger, c'est qu'il se sent piégé par l'amour impossible qu'il porte à Roxane.

Pour conclure

11. Cyrano apparaît à présent plus vulnérable que dans la scène 4 de l'acte I. Son nez présente pour lui un véritable handicap, contrairement à ce qu'on aurait pu croire à la lecture de la seule scène 4. Aux lignes 30 à 41 de la scène 5, il exprime tout le désespoir que lui cause ce nez. Il apparaît également comme un personnage sensible en dévoilant à son ami Le Bret son amour pour Roxane et en faisant à celle-ci une déclaration d'amour à distance. Il est émouvant et émeut d'ailleurs son ami, comme l'indique la didascalie « ému ».

12. Les extraits 1 et 2 sont intéressants car ils mettent en parallèle différentes facettes du personnage, dès l'acte d'exposition, ce qui permet d'expliquer ce qui se passe par la suite.

Activité

1. Lecture d'images

a. C'est son nez qui défigure Cyrano et l'enlaidit. Mais c'est aussi l'élément moteur, la raison d'être de la pièce. Les différents acteurs ont été affublés de nez protubérants que l'on remarque aussitôt et qui font prendre conscience au spectateur de la laideur du personnage.
b. Jérôme Savary et Jean-Paul Rappeneau mettent en évidence l'opposition entre le Vicomte et Cyrano grâce aux costumes.

Cyrano est vêtu de noir dans les deux adaptations, tandis que le Vicomte porte des vêtements plus clairs et qui semblent plus à la mode : beiges et blancs chez le cinéaste ; aux couleurs chatoyantes chez le metteur en scène.
Dans son film *Cyrano de Bergerac*, Rappeneau fait porter une moustache à Cyrano, qui porte également les cheveux longs, tout comme le Vicomte.
Dans la pièce, c'est le Vicomte qui arbore des moustaches et les cheveux longs. Cyrano a, quant à lui, les cheveux courts.
C'est la mise en scène de Savary qui crée le plus de différences visuelles entre les deux personnages.
c. Sur les deux photographies, on voit un Cyrano belliqueux, batailleur, prêt à défendre son honneur. L'image tirée du film *Cyrano de Bergerac* le montre menaçant, en train de pointer le nez de son adversaire qui semble apeuré. L'image tirée de la pièce de théâtre le présente en plein duel, menaçant du doigt et de l'épée un adversaire qui paraît en mauvaise posture.

Le nœud de la pièce : Acte III, scène 7 p. 232-234

Étudier la scène

La mise en scène

1. La scène se passe sous les fenêtres de Roxane. Pour comprendre la place des personnages sur scène, il ne faut pas oublier qu'il y a un balcon et un banc, comme l'indiquent les didascalies, mais également qu'il fait nuit : « … il fait nuit. » (l. 29) ; « On se devine à peine. » (l. 51). Cyrano est en position de souffleur, comme il l'a décidé dans la scène 6 de l'acte III : « Mets-toi là, misérable ! / Là, devant le balcon ! Je me mettrai dessous… / Et je te soufflerai tes mots ».

2. Le fait que Roxane soit en hauteur permet à Cyrano et Christian de parler à tour de rôle sans qu'elle n'entende de grandes différences car la distance modifie les sons. La nuit ne rend pas possible l'identification des deux hommes. Tout au long du texte, outre les didascalies, de nombreuses expressions insistent sur le décor et l'exploitent. La nuit permet à Cyrano d'expliquer, par un trait d'esprit, le débit plutôt lent de Christian : « C'est qu'il fait nuit. / Dans cette ombre, à tâtons, ils cherchent votre oreille. » (l. 29-30). C'est ensuite la position en hauteur de Roxane qui l'explique : « … vos mots, à vous, descendent : ils vont vite. / Les miens montent, Madame : il leur faut plus de temps ! » (l. 35-36). Puis la situation change : c'est Cyrano qui exprime ses propres paroles, d'où un débit plus rapide, plus fluide. Une fois de plus, il fait un trait d'esprit en utilisant le balcon pour éclairer la situation : « De cette gymnastique, ils ont pris l'habitude ! » (l. 38). Roxane en profite pour faire de même en lui répondant : « Je vous parle, en effet, d'une vraie altitude ! » (l. 39). Les jeux de mots de Cyrano, ses explications, manquent de se retourner contre lui quand Roxane décide de descendre (l. 42). C'est alors qu'il exploite le fait qu'ils ne se voient pas. En effet, Cyrano, prétextant qu'il est agréable de se parler sans se voir (l. 48-49), empêche le fait que Roxane ne découvre le stratagème en descendant. On peut donc dire que les éléments du décor font progresser l'action et les dialogues de la scène.

Une scène d'amour inattendue

3. Il y a trois personnages sur scène : Roxane, Christian et Cyrano. Grâce aux didascalies, on observe que, tout d'abord, Christian parle à Roxane, puis qu'il se fait souffler ses mots par Cyrano qui finalement parle à Roxane. C'est cette dernière qui est dupée car elle pense avoir affaire à un seul homme, Christian.

4. Au début de l'échange, Roxane s'adresse à Christian en utilisant des phrases interrogatives : « Qui donc m'appelle ? » (l. 1) ; « Qui, moi ? » (l. 3) ; « C'est vous ? » (l. 5). Elle ne le reconnaît pas à sa voix et lorsqu'il lui répond « Moi. » (l. 2), elle ne voit pas de qui il s'agit. On peut en déduire qu'ils ne se connaissent que très peu et qu'il ne lui a pas fait très bonne impression les fois où ils se sont rencontrés. Elle refuse de lui parler car il s'exprime difficilement : « Non ! Vous parlez trop mal. » (l. 8). En effet, Roxane est une précieuse et elle apprécie le beau langage. Elle trouve la langue de Christian trop plate. Elle lui demande d'ailleurs de « broder » dans la scène 5 de l'acte III, quand il se contente de lui dire « Je t'aime ».

5. Roxane trouve l'échange plus intéressant (l. 13) à partir du moment où Cyrano entre dans la conversation (l. 11), mais toujours par l'intermédiaire de Christian. En effet, Cyrano manie la langue avec une grande dextérité et n'est pas avare de jeux verbaux, ce dont elle est friande. La virtuosité des jeux de mots de Cyrano va croissant et il gagne ainsi l'attention de Roxane. De plus, Christian/Cyrano lui avoue l'aimer plus, ce qui la flatte et attise sa curiosité.

6. Hercule, ou Héraclès en grec, est un héros mythologique qui s'est distingué par sa force, son courage et ses exploits, en accomplissant notamment les douze travaux.

Il est l'enfant d'un dieu, Jupiter, et d'une mortelle, Alcmène. Alors que le mari d'Alcmène, Amphitryon, était parti en expédition, Jupiter vint la trouver sous les traits de son époux et la mit enceinte d'Hercule, nom qui signifie « gloire d'Héra » ou « de Junon ».
Il existe deux variantes de l'épisode du berceau. Selon Apollodore, en même temps qu'Hercule, naquit Iphiclus. Amphitryon voulant savoir lequel des deux jumeaux était son fils envoya auprès de leur berceau deux serpents : Iphiclus parut saisi de frayeur et voulut s'enfuir ; quant à Hercule, il étrangla les deux serpents, et montra, dès sa naissance, qu'il était digne d'avoir Jupiter pour père. Mais la plupart des mythologues prétendent que c'est Junon qui, dès les premiers jours d'Hercule, donna des preuves éclatantes de la haine qu'elle lui portait à cause de sa mère, en envoyant deux horribles dragons dans son berceau pour le faire dévorer ; mais l'enfant, sans s'émouvoir, les mit en pièces. La déesse se radoucit et consentit même à lui donner de son lait pour le rendre immortel.
Cyrano, par le biais de Christian, utilise une métaphore pour montrer à Roxane la force de son amour. Quand elle lui reproche de ne pas l'avoir « étouffer au berceau » (l. 17), il fait référence à Hercule, symbole de la force (l. 19), et à un épisode de son enfance (l. 21-22), où le héros, attaqué par deux serpents alors qu'il était encore au berceau, les tua à mains nues sans hésitation. Roxane apprécie doublement ces paroles. Grâce à cette référence à la mythologie, Christian lui semble cultivé et lui déclare un amour intense.

Un discours sincère et convaincant

7. Cyrano cherche à marquer une différence entre le goût du beau langage de Roxane et la recherche de la sincérité. Pour cela, il multiplie l'emploi des marques de personne et oppose ainsi les deux personnages : « mon » (l. 33), « je » (l. 33, 34), « moi » (l. 34), « les miens » (l. 31) s'opposent à « vous » (l. 34, 35), « vos » (l. 35). Cette opposition est redoublée par un jeu sur les hémistiches, comme au vers 34, dont le premier hémistiche met en avant Cyrano (« Or, moi, j'ai le cœur grand… »), et le second Roxane (« … vous, l'oreille petite »). On notera également, dans ce vers, l'opposition lexicale entre la « grandeur » du poète et la « petitesse » de la femme, opposition lexicale que l'on rencontre également aux vers 35-36, sous les termes de chute (les mots de Roxane « descendent ») et d'élévation (ceux de Cyrano « montent »).
Cyrano associe sa personne au cœur (l. 33 et 34), tandis qu'il parle d'oreille (l. 34) pour Roxane. Elle ne fait qu'entendre les mots, seuls leur surface et leur agencement lui sont agréables. Cyrano, lui, comprend leur sens et les interprète avec son cœur, siège des sentiments et de la sincérité.

8. On peut réécrire les phrases de la façon suivante :
– C'est qu'il fait nuit, **si bien que** dans cette ombre, à tâtons, ils cherchent votre oreille. (l. 29-30). Il s'agit d'une proposition subordonnée circonstancielle de conséquence introduite par « si bien que ».
– Vos mots, à vous, descendent, **de telle sorte qu'**ils vont vite. (l. 35). Proposition subordonnée circonstancielle de conséquence introduite par « de telle sorte que ».
Cyrano multiplie l'emploi de relations logiques implicites pour ne pas alourdir sa phrase, afin de plaire à Roxane. La visée de son discours est argumentative : il veut la séduire tout en lui dévoilant ses sentiments avec sincérité. D'autre part, il doit se justifier, afin que Roxane ne croie pas en l'imbécillité verbale de Christian.

Pour conclure

9. Ce dialogue amoureux est différent d'une déclaration d'amour traditionnelle pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'amoureuse est dupée. Il y a trois personnages sur scène. Roxane ne sait pas qu'elle est aimée de deux hommes différents. Elle pense que seul Christian lui parle. Sans s'en rendre compte, elle apprécie l'esprit de l'un et le physique de l'autre. Ensuite, l'amoureux ne souhaite pas s'approcher de sa belle, ce qui est plutôt rare. Ils restent donc à distance, afin que le stratagème de Cyrano ne soit pas découvert. Finalement, c'est l'habileté dans la maîtrise du langage qui séduit la précieuse, plus que la sincérité ou même le physique de la personne.

Activités

1. Vers la Seconde Dans *Roméo et Juliette*, comme dans *Cyrano de Bergerac*, il y a une femme à son balcon, un amour impossible et une déclaration.
Cependant, dans la pièce de Shakespeare, il n'y a que deux personnages sur scène. Si au début de la scène Roméo est caché, comme dans *Cyrano de Bergerac*, il ne le reste pas longtemps lorsqu'il entend la déclaration involontaire de Juliette. De plus, Roméo comme Juliette se font une déclaration d'amour, alors que Roxane ne dit rien explicitement de ses sentiments. Il y a aussi plus de risques à s'aimer pour les amants de Vérone, puisqu'ils appartiennent à des clans différents. Roméo ne se cache donc pas pour les mêmes raisons que Cyrano, qui, lui, ne veut pas que Roxane découvre sa ruse.

2. Lecture d'image

a. La nuit est représentée sur la scène. On voit Cyrano dans l'ombre. Le balcon n'est pas physiquement représenté, mais Roxane est en hauteur par rapport à Cyrano. Dans la scène 7 de l'acte III, les deux personnages font d'ailleurs de nombreuses références à cet agencement (l. 36 à 40).

b. Roxane ne se tient pas sur un balcon, mais sur une balançoire. Elle est telle une fée, suspendue dans les airs, avec sa robe blanche. Elle tient même de la déesse. D'ailleurs, dans la scène 5 de l'acte I, Cyrano l'avait comparée à Vénus et à Diane. Le metteur en scène a choisi de souligner la vision qu'a Cyrano de Roxane. Il met en avant sa beauté et sa légèreté.

Le dénouement : Acte V, scènes 5 et 6 p. 235-239

Étudier la scène

Pour commencer

1. Le dénouement de *Cyrano de Bergerac* est malheureux. Le héros éponyme meurt sans pouvoir clairement avouer son amour à Roxane car il a juré de ne jamais révéler le pacte qui l'unissait à Christian. Alors qu'il meurt, la luminosité diminue, ce qui crée une ambiance funèbre. De plus, il se sent médiocre et laid, comme l'indique son vers : « C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau : / Molière a du génie et Christian était beau ! » (l. 122-123). Ce sentiment le rend touchant. Son acharnement à respecter le pacte, ainsi que sa volonté de faire la conversation alors qu'il est mourant, le rendent encore plus émouvant, ce qui jette une touche sombre sur la fin de la pièce. Cependant, on peut apporter quelques nuances. Roxane a deviné les sentiments de Cyrano, ce qui est en soi une victoire. De plus, il ne perd pas son humour, comme le montrent les lignes 93-98. Il meurt d'ailleurs avec « panache », comme il le dit dans le dernier vers de la pièce.

Une scène d'aveux ?

2. Dans les didascalies et les répliques, les détails utiles pour la mise en scène sont les suivants : « debout près de lui » ; « elle met la main sur sa poitrine » (l. 3) ; « Le crépuscule commence à venir. » (l. 6) ; « La nuit vient insensiblement. » (l. 28) ; « L'ombre augmente. » (l. 40) ; « Il fait nuit. » réplique de Roxane (l. 44) ; « Puis, dans l'ombre complètement venue… » (l. 46-47).

On se rend compte qu'au fur et à mesure que la pièce progresse, la luminosité diminue. En effet, l'action se déroule à la tombée de la nuit. Le jour s'achève, comme la vie de Cyrano. La lumière, symbole de vie et de légèreté, fait place à la nuit, symbole de mort et de tristesse. Cyrano, qui était si vivant et si vif, va s'éteindre. La baisse de luminosité accompagne sa mort.

Au début de la scène, Roxane croit toujours que c'est Christian qui lui écrivait. Quant à Cyrano, il ne peut lui révéler son pacte. Il lui lit une lettre qu'il a écrite en signant du nom de Christian, ce qui est un moyen pour lui de faire savoir à Roxane qu'il en est l'auteur. C'est l'ombre qui permet cela. Puisqu'il ne peut pas lire dans le noir et qu'il la lit comme s'il la connaissait par cœur, il ne peut qu'être son auteur. En somme, dans cette lettre, la position des personnages reprend celle de la scène du balcon, mais en la renversant : dans cette dernière, Christian feignait de prononcer des mots qui appartenaient à Cyrano ; dans la scène qui nous occupe, Cyrano feint de prononcer des mots qui, pour Roxane, sont ceux de Christian.

Pareil renversement s'observe dans l'utilisation de l'ombre. Celle-ci n'est pas utilisée de la même façon dans les deux scènes. Dans la scène du balcon, l'ombre sert à dissimuler Cyrano. Dans la scène de l'aveu, elle se fait l'écho de son agonie, mais l'aide aussi à faire connaître la vérité à Roxane.

3. Roxane est de plus en plus troublée au fur et à mesure que progresse la lecture de la lettre par Cyrano. Tout d'abord, elle s'étonne que Cyrano veuille lire la lettre (l. 9) et qu'il le fasse à haute voix (l. 16), comme l'indiquent les phrases interrogatives qu'elle emploie. Ensuite, elle est surprise de la façon qu'a Cyrano de lire cette lettre (l. 21-22, 27, 31, 34 et 36). Sa surprise se traduit de trois manières différentes. Elle emploie des phrases exclamatives, elle répète la même phrase ou exprime la même idée trois fois et elle utilise des points de suspension. De plus, elle met du temps à formuler sa pensée et finit ses phrases après les tirades de Cyrano, aux lignes 31 à 36 : le trouble la fait hésiter.

4. Roxane reconnaît la voix de Cyrano amoureux (l. 36-37), celle qu'elle avait entendue lors de la scène du balcon (l. 63). Cela est important pour la scène car c'est sur cette reconnaissance que l'aveu va progressivement se dire mais aussi parce que le spectateur, pour qui Cyrano est un personnage attachant, presque tragique dans son amour impossible, attend une révélation et surtout, une réaction de la part de Roxane.

5. Roxane parle à Cyrano, d'abord à la troisième personne du singulier, puis à la deuxième personne du pluriel.

Aux lignes 75-76, « lui » désigne Christian. Quand elle emploie les pronoms de la troisième personne du singulier pour désigner Cyrano, elle est en train de découvrir le stratagème. Elle rassemble les indices qui auraient dû éveiller ses soupçons et nous livre alors sa pensée, plus qu'elle ne parle à Cyrano, d'où l'utilisation de la troisième personne. Une fois qu'elle connaît la vérité, elle s'adresse directement à son interlocuteur en employant la deuxième personne du pluriel.

6. « Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas ! » (l. 72) est un oxymore : « cher amour » s'oppose à « je ne vous aimais pas ». Cyrano est animé de deux sentiments contradictoires. D'un côté, il ne veut pas dévoiler le pacte qu'il a conclu avec Christian, car c'est un homme d'honneur, mais il a aussi envie d'avouer son amour à Roxane, car c'est un homme sensible. C'est donc pour cela que, tout à la fois, il lui demande s'il peut lire la lettre et qu'il nie l'aimer (l. 51 à 73).
Il savait qu'il allait être découvert en lisant cette lettre. En effet, il ne peut pas lire dans le noir et lit la lettre qu'il est censé ne jamais avoir vu comme s'il la connaissait par cœur : il ne peut qu'en être l'auteur. Il souhaitait donc dire la vérité à Roxane. Cependant, lorsque celle-ci prend conscience de cet amour, il le nie : son aveu n'est donc pas franc. Cette contradiction atteint son paroxysme avec l'oxymore de la ligne 72, où il lui avoue à demi-mot son amour. On peut donc parler d'un aveu déguisé dans lequel deux désirs contradictoires s'opposent : celui de respecter le pacte conclu avec Christian et celui d'avouer son amour à Roxane.

Un héros complexe

7. Cyrano a été blessé à la tête (l. 90 et 91) par « un laquais, d'un coup de bûche » (l. 97), alors qu'il aurait voulu mourir « d'un coup d'épée » (l. 93) dans le cœur (l. 94), porté par « un héros » (l. 94). Sa mort ne correspond pas à ses attentes : il peut donc dire qu'il a « manqué » sa mort (l. 98).

8. Dans sa réplique ligne 116, Cyrano fait allusion à ce qui a été dit précédemment à propos de Molière qui, d'après Ragueneau et Le Bret, aurait utilisé un passage de sa pièce, ce qui le réduit à l'état de souffleur et non d'auteur : « Et j'ai vu qu'il vous a pris une scène ! » (l. 107) ; « Molière te l'a pris ! » (l. 110). Plus généralement, il fait référence à son rôle de « souffleur » tout au long de la pièce, au fait qu'on ne le reconnaisse pas comme un auteur. Dans la scène du balcon, il souffle ses mots à Christian pour séduire Roxane. Il signe également du nom de Christian les lettres que celle-ci reçoit. Cette dernière pense que le beau jeune homme en est l'auteur. Cyrano, lui, reste dans l'ombre comme l'est le souffleur au théâtre. Il n'est pas reconnu pour son talent, ce qui fait de lui un personnage tragique, qui se cache, que l'on pille et auquel on ne rend pas justice. Le fait qu'il ne se révolte pas contre ce fait : « Il a bien fait ! » (l. 111) et « Molière a du génie et Christian était beau ! » (l. 123), lui donne une grandeur d'âme et ajoute à la dimension tragique de son personnage. Grandeur d'âme que l'on retrouve dans la promesse qu'il s'est faite de ne pas révéler le pacte qui le liait à Christian, ce qui lui donne une dimension héroïque. Son humour, même dans les situations critiques, révèle un héros complexe doté également d'une dimension comique. Même mourant, il continue à faire des jeux d'esprit (l. 93 à 98).

9. Cyrano veut honorer sa promesse de ne pas dévoiler son accord avec Christian, comme l'indique son refus d'avouer clairement son amour à Roxane (l. 51 à 73). Cette loyauté est touchante, tout comme l'est sa volonté de continuer à faire la conversation coûte que coûte, de rester digne, même dans la mort : « Qu'est-ce que tu deviens, maintenant, mon confrère ? » (l. 123). Sa modestie, qui tend au complexe d'infériorité, émeut également. Ce nez si disgracieux lui cause de grandes peines et il accepte ainsi d'être dans l'ombre, ne se trouvant pas les qualités nécessaires pour être exposé en pleine lumière : il n'a ni le génie de Molière, ni la beauté de Christian (l. 122-123).

10. Cyrano s'oppose à Molière et à Christian parce qu'ils sont des êtres que leur génie ou leur beauté ont autorisé à vivre dans la lumière, tandis que lui est toujours demeuré dans l'ombre.

Pour conclure

11. Le ton de la pièce est à première vue léger, avec ses jeux de mots et ce personnage de Cyrano si truculent. On aurait pu s'attendre à une fin plus heureuse, avec par exemple le mariage de Cyrano et de Roxane.
Pourtant, la complexité du héros, personnage à la fois tragique, comique et héroïque, qui aime en secret et ne peut espérer voir son rêve se réaliser, ainsi que son obsession pour son nez, annoncent un amour sans issue et donc un dénouement tragique, Cyrano ne révélant son amour à Roxane qu'au seuil de la mort…

Activités

2. Lecture d'images
a. Sur la photographie tirée de la pièce mise en scène par André Serre (p. 237), Roxane est vêtue d'une jupe rouge et d'un corsage violet. Elle porte

des boucles d'oreilles et une bague. L'autre photographie, tirée de la pièce mise en scène par Jérôme Savary (p. 238), la représente en robe et voilette noires, portant une fraise blanche. Dans la scène 1 de l'acte V, Rostand la décrit comme « vêtue de noir, avec la coiffe des veuves et de longs voiles ». C'est donc la seconde photographie qui est la plus fidèle aux indications de l'auteur.

b. Sur la photographie de la page 237, Roxane est agenouillée à côté de Cyrano qui, lui, est assis sur une chaise. L'autre image montre Roxane penchée sur Cyrano, allongé par terre et baignant dans son sang. Dans le texte, il est indiqué que Roxane « passe derrière le fauteuil, se penche sans bruit, regarde la lettre ». Dans les deux mises en scène, il y a donc une adaptation de la pièce. André Serre a conservé la station assise de Cyrano, mais a placé Roxane sur le côté de la chaise, à genoux. Quant à Jérôme Savary, qui avait respecté les indications liées au costume de Roxane, il modifie complètement la position des deux personnages et cherche à intensifier la dimension tragique de la pièce en les plaçant au sol.

Atelier d'expression : Activités autour du théâtre p. 240-241

1. Écriture

La scène se déroule un dimanche, pendant l'Occupation, dans la boucherie familiale. Lily et l'oncle Pierre arrivent, bien habillés, et s'assoient. Le père est à table, en tenue de tous les jours, et mange. La mère s'occupe de la cuisine.

L'ONCLE PIERRE (*renifle ostensiblement l'odeur de gâteau pur beurre, sur un ton réprobateur*) – Vous ne vous refusez rien à ce que je vois !

LE PÈRE (*en continuant à manger, provocateur*) – Je suis quelqu'un de fruste, je mange quand j'ai faim, je bois quand j'ai soif et je dors quand j'ai sommeil. C'est toute ma philosophie. Mais je sais bien, docteur, que c'est une toute petite philosophie pour un tout petit homme. Je connais des Français qui ne font pas de régime.

L'ONCLE PIERRE – Nous ne fréquentons pas les mêmes.

LE PÈRE (*ironique*) – Il y a donc plusieurs sortes de Français ?

L'ONCLE PIERRE – Oui, il y a ceux qui trahissent et ceux qui se battent. Ceux qui acceptent que Pétain vende notre pays aux boches et ceux qui font confiance à De Gaulle pour libérer la France.

LE PÈRE – De Gaulle, c'est le général de la radio, n'est-ce pas ? Moi je n'ai pas le temps d'écouter la radio, je travaille pour nourrir ma femme et mon fils.

L'ONCLE PIERRE (*se levant, à Lily*) – Je t'attends dehors, Lily.

Il embrasse la mère et sort. La mère et Lily se regardent, l'air catastrophé.

MON PÈRE (*à sa femme et Lily*) – Ne vous en faites pas ! Ce n'est qu'une dispute insignifiante. (*à part, méchamment, presque craché*) Crève, toubib, avec ta suffisance ! Crève avec ta suffisance ! Crève avec ta morale ! Crève ! J'ai d'autres choses à faire que de me battre à coups de mots !

2. Mise en scène

Il est capital dans une séquence sur le théâtre de passer par le jeu de scène. Cet exercice a pour but d'aider les élèves à repérer les étapes nécessaires à une mise en scène. Il s'agit pour les élèves d'apprendre à utiliser toute la gamme des intonations pour insister sur l'effet à produire sur l'interlocuteur et sur le public.

3. Conjugaison

SCAPIN – Oh ! que de paroles perdues ! **Laissez** là cette galère, et **songez** que le temps presse, et que vous courez risque de perdre votre fils. […]

GÉRONTE – **Attends**, Scapin, je m'en vais quérir cette somme.

SCAPIN – **Dépêchez-vous** donc vite, Monsieur, je tremble que l'heure ne sonne.

GÉRONTE – N'est-ce pas quatre cents écus que tu dis ?

SCAPIN – Non : cinq cents écus. […]

GÉRONTE – Que diable allait-il faire à cette galère ?

SCAPIN – Vous avez raison, mais **hâtez**-vous.

GÉRONTE – N'y avait-il point d'autre promenade ?

SCAPIN – Cela est vrai. Mais **faites** promptement.

GÉRONTE – Ah ! Maudite galère !

SCAPIN – Cette galère lui tient au cœur.

GÉRONTE – **Tiens**, Scapin, je ne me souvenais pas que je viens justement de recevoir cette somme en or.

Molière, *Les Fourberies de Scapin* (1671)

4. Oral

Il est préférable d'avoir étudié auparavant la scène, en suivant le questionnaire de la page 225, ce qui permettra aux élèves d'en comprendre les enjeux.
Les élèves devront, par leur jeu de scène (pour aider le jeu, on pourra prendre un bâton, une règle, pour représenter l'épée) et leurs intonations, montrer au spectateur de manière évidente le dilemme qui torture Rodrigue. On pourra montrer qu'il n'est pas nécessaire de dire son texte à toute vitesse, mais que les silences, les attentes, les hésitations de l'acteur ont aussi leur importance.

5. Écriture

Cette présentation permet aux élèves d'aborder d'une autre manière une pièce de théâtre. Une voix-off présente des personnages qui devront mettre en évidence leur caractère ou leurs préoccupations par quelques gestes typiques et facilement compréhensibles par les spectateurs. Cela nécessite un travail de préparation en groupes, afin de déterminer les traits dominants des personnages. Tous doivent se mettre d'accord sur ces caractéristiques avant de passer à la mise en scène de ce prologue.

6. B2i

a. Ce mode d'expression est apparu en Italie en 1528. Au début, les personnages s'exprimaient tous dans un dialecte différent, puis c'est par leurs caractéristiques physiques qu'on les différenciait. Les personnages étaient donc facilement reconnaissables et les pièces étaient improvisées à partir d'un thème donné. Les personnages étaient masqués et l'essentiel du jeu résidait dans les gestes, et non dans les paroles.
b. Le personnage présenté est Pantalon, le vieux barbon amoureux d'une jeune fille, reconnaissable principalement par son pantalon long et rouge et ses cheveux blancs.
c. La commedia dell'arte possède plusieurs personnages restés célèbres tels que Pantalon, le Docteur (un vieillard), le Capitan (un soldat fanfaron), les valets ou zannis (Arlequin : un bon vivant ; Scaramouche : l'opposé d'Arlequin ; Mascarille : un fripon et intrigant) et les amoureuses (Isabelle, Colombine,…).

7. Oral

C'est une scène tragique de dispute conjugale avec, pour finir, une femme battue par son mari. Molière l'a tirée vers la comédie, mais les élèves n'auront aucun mal à l'adapter au registre tragique, voire sordide.

Cap sur le brevet : *Antigone* p. 242-243

Questions

La situation d'énonciation

1. La disposition topographique du texte, la présence de didascalies en italique (l. 21 et 38), les noms des personnages placés avant chaque réplique et la double énonciation, en font un texte théâtral.

2. Créon parle à Antigone. Il la tutoie, « Écoute-moi. » (l. 11), alors qu'elle le vouvoie, « … tant pis pour vous. » (l. 6), car il est plus âgé qu'elle et qu'elle lui doit le respect. En effet, c'est son oncle, comme l'indique le paratexte mais également le « roi de Thèbes » (l. 1).

3. Les indices spatiaux dans les répliques pouvant être des éléments du décor sont les suivants : « Thèbes » (l. 1) ; « ce palais » (l. 18) ; « sous mes fenêtres » (l. 33-34).

Une confrontation d'idées

4. Pour Créon, un roi doit prendre des décisions, même si elles contreviennent à ses opinions personnelles, et faire régner l'ordre public, comme l'indique sa réplique : « Le cadavre de ton frère qui pourrit sous mes fenêtres, c'est assez payé pour que l'ordre règne dans Thèbes. » (l. 33-34). Son refus de voir Polynice enterré alors qu'il souhaiterait le contraire illustre la vision qu'il a de sa fonction. C'est Antigone qui résume l'idée qu'il se fait d'être roi : « Et vous l'avez fait tout de même. Et maintenant, vous allez me faire tuer sans le vouloir. Et c'est cela, être roi ! » (l. 27-28). Il confirme ces propos en lui répondant : « Oui, c'est cela ! » (l. 29).

5. Créon n'est pas en accord avec ce qu'il fait mais estime qu'il s'agit d'un moindre mal pour faire régner le calme dans la cité. À deux reprises, il avoue être en désaccord avec ce que sa fonction l'oblige à faire. Il voulait faire enterrer Polynice, mais n'a pas pu le faire (l. 23 à 26). Il souhaiterait épargner Antigone, mais si elle continuait à s'obstiner, il se verrait dans l'obligation de la tuer : « Eh bien, oui, j'ai peur d'être obligé de te faire tuer si tu t'obstines. Et je ne le voudrais pas. » (l. 21-22). Il essaie d'ailleurs de dialoguer avec elle et de la comprendre : « J'ai bien essayé de te comprendre, moi. » (l. 39) car il ne souhaite pas sa mort.
De plus, sa tirade, « Un matin, je me suis réveillé roi de Thèbes. Et Dieu sait si jamais autre chose dans la vie que d'être puissant… » (l. 1-2), indique qu'il n'était pas préparé à sa fonction. Il sépare sa fonction de roi et sa personne.

6. Antigone dit non à « tout ce [qu'elle] n'aime pas » (l. 8). Elle n'est dirigée par rien d'autre que son propre jugement (l. 9 : « je suis seul juge »). Elle refuse de se plier aux compromissions de la politique, à la nécessité qu'un ordre extérieur proclame. Elle affirme sa liberté : « Moi, je ne suis pas obligée de faire ce que je ne voudrais pas ! » (l. 23). Elle est prête à mourir pour défendre son idée.

7. « Écoute-moi » est à l'impératif présent. En prononçant ces mots, Créon souhaite établir un rapport de hiérarchie entre lui et Antigone. Il veut la convaincre de renoncer à enterrer son frère. Il essaie de se placer dans la double position du souverain qui dirige son sujet et de l'oncle qui conseille sa nièce.

8. Antigone est la nièce de Créon et sa future belle-fille (l. 34). Il éprouve donc sans doute une certaine tendresse pour elle. C'est pour cela qu'il veut la sauver, « Alors, aie pitié de moi, vis. » (l. 33), et qu'il éprouve colère et impuissance face à son obstination, ce qui se traduit dans la didascalie par l'expression « la secoue soudain, hors de lui » (l. 38). Il a également peur d'Antigone car elle vient se heurter à sa fonction et à son devoir (l. 16 et 21-22).

Un discours convaincant

9. Pour évoquer le pouvoir de régner, Créon emploie une métaphore. Il compare son règne à une barque qu'il faut mener : « Il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque. » (l. 40-41). Cette image est souvent utilisée car, tout comme la politique dépend souvent de la conjoncture du moment, une embarcation est livrée aux aléas du temps et du courant. Il faut donc la guider tant bien que mal sur les flots, il faut s'adapter à la situation. Il file ensuite la métaphore, ce qui lui permet de mettre en avant les problèmes rencontrés lors de l'exercice du pouvoir : « Cela prend l'eau de toutes parts… » (l. 41).

10. Le roi utilise différents procédés pour convaincre Antigone de renoncer à sa volonté de creuser une tombe à son frère. Il cherche d'abord à se dédouaner de toute responsabilité en invoquant une fonction qu'il n'a pas choisie et à laquelle il n'a pas été préparé (l. 1 à 2). Il met ensuite en avant sa fonction de roi et non pas sa personne lorsqu'il avoue à Antigone qu'il est en désaccord avec ce qu'il est obligé de faire. Il essaie de la prendre par les sentiments en invoquant sa pitié (l. 33), puis en évoquant son amant, « Mon fils t'aime » (l. 34). Enfin, voyant que rien ne fonctionne, il a recours à la force physique, action décrite dans la didascalie de la ligne 38 (« la secoue soudain, hors de lui ») et tente de lui faire comprendre la situation, « Il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui » (l. 40).

Réécriture

Un matin, je me suis **réveillée reine** de Thèbes. Et Dieu sait si jamais autre chose dans la vie que d'être **puissante**… […]
Je le pouvais. Seulement, je me suis **sentie** tout d'un coup comme une **ouvrière** qui refusait un ouvrage. Cela ne m'a pas paru honnête. J'ai dit oui.

Dictée

Les difficultés de cette dictée résident dans la conjugaison du passé composé mais également dans l'accord des participes passés et des adjectifs qualificatifs.

Des comédiens parlent de théâtre.

RENOIR – Cher Monsieur Robineau, si à Paris le public a risqué de perdre la notion du théâtre, c'est-à-dire du plus grand des arts, c'est qu'un certain nombre d'hommes de théâtre ont prétendu ne faire appel qu'à sa facilité, et par suite à sa bassesse. Il s'agissait de plaire, par les moyens les plus communs et les plus vils. Comme la langue française, parlée et écrite correctement, résiste d'elle-même à ce chantage, et n'obéit qu'à ceux qu'elle estime, c'est contre elle qu'a été menée l'offensive, et c'est alors qu'on a trouvé pour les pièces où elle n'était ni insultée ni avachie un qualificatif qui équivaut, paraît-il, aux pires injures, celui de pièces littéraires.

Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, scène 3 (1937)

Rédaction

Les élèves doivent se plier à deux contraintes : l'écriture théâtrale et le discours argumentatif. La séquence leur aura permis d'étudier différentes manières de faire progresser l'action grâce à la confrontation dialoguée des thèses et arguments de chacun des personnages. On renverra les élèves aux pages 415 et 416 du manuel, qui font le point sur l'écriture du dialogue argumentatif et d'une scène de théâtre.

Lecture personnelle : *Surprises* p. 245

La pièce de théâtre

Découvrir le texte

● On trouve le nom du locuteur à gauche de chacune des répliques ou tirades, la séparation en actes (même si ceux-ci ne sont pas désignés par acte I etc…), la présence de didascalies indiquant les mouvements, gestes, intonations et interlocuteurs de l'énoncé dès la première page. D'autre part, le lecteur (spectateur) apprend ce qui se déroule en direct (ici, en ce moment).
Les différents actes ont un titre et un sous-titre : Premièrement (La tranquillité contrariée), Deuxièmement (L'agitation contenue), Troisièmement (La tentation de la fuite) et Quatrièmement (Enfin), le sous-titre résumant l'action du passage et les sentiments des protagonistes.

● Les dialogues se déroulent dans un lieu ouvert, un lieu de passage vraisemblable, unique décor de cette pièce. Il s'agit du jardin qui se situe entre les deux gîtes loués par les uns les autres et dont les locataires ont la jouissance en même temps. Cette situation contribue à la rencontre et aux incidents multiples entre eux.

● L'intrigue se passe pendant les vacances d'été, après une année de travail et de soucis amoureux.

Les personnages

● Il s'agit d'une pièce à quatre personnages, deux sœurs, Amélie et Léa et deux amis, liés également professionnellement, Tristan et Momo.

● Les personnages n'auraient pas dû se rencontrer car ils avaient loué un gîte tranquille afin de se reposer et de ne pas être au contact du sexe opposé.

● Les femmes sont venues chercher la tranquillité affective, déçues qu'elles sont – surtout Amélie – de la gente masculine.

● Amélie renvoie à Momo, tous deux peu sûrs de leur aptitude à être aimés et à aimer… Ils pensent être destinés à souffrir en amour.

L'action

● Amélie est persuadée que Léa l'a trahie et qu'elle ne s'est pas promenée seule le matin… Les deux hommes se soupçonnent alors d'être la personne en question (ex. « Pourquoi affirme-t-elle que tu étais avec Léa ? »).

● Entre les personnages naissent des relations amoureuses, essentiellement entre Amélie et Momo lors d'un passage dans la grotte.

● Amélie lui affirme qu'il ne lui plaît pas et se replie sur elle-même, essentiellement par manque de confiance en elle.

● Amélie se fait une entorse à la cheville et les garçons en viennent à lui apporter leur aide alors qu'ils ne devaient plus ni se voir ni se parler.

● Le titre du dernier acte est ambigu : les hommes décident de partir du gîte ce qui correspondrait à la paix retrouvée chez le binôme féminin. En même temps, les quatre personnages ont enfin réussi à se parler, allant au delà de leurs doutes du départ et leurs réticences.
Le professeur pourra mettre l'accent sur les formes de comique dans cette pièce contemporaine. Les élèves seront sensibles en effet aux jeux de mots existant dans cette dernière (ex. « elle est très tordue / d'ailleurs elle s'est tordu la cheville ») voire aux jeux de mots à connotation sexuelle avec des élèves plus matures. Il serait intéressant également d'étudier le motif du jeu de l'amour et du hasard en travaillant par exemple celui-ci dans des textes plus classiques…

Séquence 9

Romans et société

Étudier le regard du romancier sur son époque

Cette séquence narrative a été conçue pour réutiliser certains des acquis de l'année et ouvrir sur la seconde. Les récits retenus, du XIXe et du XXe siècles sont des textes classiques et littéraires, dont la plupart d'entre eux ont une visée argumentative.
La séquence peut faire l'objet d'autres approches que celle proposée en puisant dans d'autres séquences du manuel. Il sera notamment possible d'évoquer :
– Les mouvements littéraires du Réalisme, Romantisme, Naturalisme à partir de l'étude des textes de Guy de Maupassant (*La Parure*, p. 20-27), Georges Sand (p. 82-89), Alfred de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*, p. 221-223), Gustave Flaubert (*L'Éducation sentimentale*, p. 258-260) et Émile Zola (*La Curée*, p. 261-263) ;
– Le récit à visée argumentative : raconter (séquence 1, séance 3 et séquence 2, séance 3), décrire (séquence 9, séances 1 et 2), dialoguer (séquence 9, séance 1, texte 1 et séance 3, texte 1) ;
– Enfin, l'étude du thème « Roman et société » peut être limitée à celle des classes sociales à partir des descriptions qu'en proposent des textes tels que *La Parure* (p. 20-27), *Chourmo* de Jean-Claude Izzo (p. 56-57), *Quand la ville dort* de William Riley Burnett (p. 48-49), mais également à partir d'auteurs tels que John Steinbeck, Victor Hugo et Charles Dickens qui ont présenté la ville comme un révélateur des différences (séquence 9, séance 1).
Le parcours de la séquence a été conçu comme un bilan de méthode et orienté vers la constitution d'une culture littéraire et la pratique du commentaire.

Document d'ouverture p. 247

Le détail du tableau de Caillebotte montre une large avenue, des immeubles haussmanniens, un pont métallique qui, par son architecture, peut rappeler la Tour Eiffel. Le panache de fumée suggère le train à vapeur qui passe sous le pont au départ de la gare Saint-Lazare. Ce moyen de transport coexiste avec les voitures hippomobiles qu'on aperçoit au fond à gauche. Sur le pont un couple de bourgeois flâneurs, qui occupe l'espace principal, croise un ouvrier à casquette. L'époque représentée par ce tableau est le XIXe siècle, tel qu'il était après la révolution industrielle dans la ville modernisée ou en cours de modernisation, où coexistaient plusieurs classes sociales.
Claude Monet a peint deux toiles de ce même pont mais du côté des voies. Celles-ci sont intitulées *Sous le pont de l'Europe* et *Pont de l'Europe* et appartiennent à la série consacrée par le peintre impressionniste à la Gare Saint-Lazare.

1. Dénoncer la misère

Un dialogue de confrontation : *Les Raisins de la colère* p. 248-249

Étudier le texte

Pour commencer

1. Pour répondre à cette question, les élèves mettront à profit leur manuel et leurs cours d'Histoire. Le krach boursier de Wall Street, qui sévit le 24 octobre 1929, plonge les États-Unis dans une grave dépression économique qui s'étend au reste du monde. Banques et usines ferment, provoquant une montée vertigineuse du chômage : 13 millions de chômeurs en 1932. L'agriculture est touchée dans un second temps, les récoltes ne se vendent plus, les prix baissent jusqu'à 60 %, les petits propriétaires font faillite, les banques récupèrent

leurs fermes et des milliers d'ouvriers agricoles ou de propriétaires affluent sur les routes à la recherche d'embauche dans les grandes propriétés, provoquant une migration vers l'Ouest. Les photographies de Dorothea Lange témoignent de cette migration de la faim (p. 268-269 du manuel). La crise profite au communisme qui se développe.
Il faudra le New Deal de Roosevelt pour que l'Amérique sorte progressivement de la crise. En Europe, la diffusion de la crise a entraîné l'instauration de régimes totalitaires (Italie, Allemagne).

Un dialogue impossible

2. D'un côté, il y a les hommes du camp des migrants « rassemblés en un groupe compact » (l. 1), de l'autre les deux hommes arrivés en Chevrolet. L'un des hommes est descendu de la voiture pour proposer du travail, l'autre sortira plus tard. Celui qui est descendu est « l'entrepreneur » (l. 13), il est chargé d'embaucher des ouvriers. Il est vêtu « en kaki » (l. 7), pantalon et veste. En face de lui, Floyd, « salopette » (l. 2) et « chapeau noir » (l. 2), se fait le porte-parole des ouvriers car il semble posséder une certaine expérience. Il se détache du groupe et s'avance vers l'entrepreneur pour discuter des conditions de travail.

3. À travers Floyd, les fermiers veulent savoir combien ils seront payés, pour combien de temps ils seront embauchés, combien d'hommes seront nécessaires.

4. L'entrepreneur refuse de donner une réponse, il emploie des « … j'peux pas vous dire au juste » (l. 5), « l's'peut » (l. 8). Il prétend ne pas savoir encore et s'insurge d'avoir à répondre : « … vous allez m'apprendre mon métier ? » (l. 14) ; « … je n'ai besoin de personne pour m'apprendre ce que j'ai à faire » (l. 17-18).

5. Au début, Floyd parle « calmement » (l. 9) et annonce qu'il accepte la proposition : « Moi, j'y vais » (l. 10), mais il veut être sûr d'être payé et il demande des garanties. Face au refus de l'entrepreneur de leur présenter un contrat, il perd son calme et « [répond] […] avec humeur » (l. 19).

6. Les fermiers attendent, ils écoutent sans intervenir, on pourrait penser qu'ils font confiance à Floyd mais, comme le montrera leur absence de réaction face au shérif, ils ont peur et ont déjà identifié de quel côté se trouve la force.

La condamnation des puissants

7. a. et b. Floyd ose donner des ordres à l'entrepreneur : « montrez-nous-la, signez-nous un papier… » (l. 11), il veut obtenir des garanties avec un contrat qui précise le lieu du travail, la durée de l'embauche et le salaire. Il s'appuie sur la loi, il est du côté du droit, il réclame la patente, le papier officiel qui autorise l'homme à embaucher et l'oblige aussi à déclarer ses ouvriers : « Si vous n'en savez rien, vous n'avez pas le droit d'embaucher de la main-d'œuvre. » (l. 22-23). Les italiques montrent sur quel mot insiste Floyd en parlant, ainsi que son énervement face à l'entrepreneur qui ne veut pas répondre à ses questions.

8. Floyd soupçonne l'entrepreneur de ne pas être en règle, ou de ne pas vouloir faire signer de contrat aux fermiers pour pouvoir les exploiter en leur faisant exécuter un travail en les payant peu voire rien du tout.

9. Quand l'entrepreneur comprend qu'il n'a pas d'arguments à opposer à Floyd, il fait intervenir la force et l'intimidation en la personne du shérif. Celui-ci est menaçant, il porte tous les attributs du cow-boy : « une culotte de cheval et des bottes lacées » (l. 27) ; « Un lourd étui de cuir » (l. 27-28) ; une « ceinture-cartouchière » (l. 28) ; il avance « D'un pas lourd » (l. 29). Il laisse planer le doute sur ses intentions en arborant « un sourire mi-figue mi-raisin » (l. 29-30). L'arrivée du shérif pourrait être rassurante pour les fermiers mais ce n'est pas le cas car il ne fait pas respecter la loi et se met au service des riches qui l'ont élu. La preuve de cette proximité entre les deux hommes est perceptible dans le fait que l'entrepreneur le tutoie et l'appelle par son prénom.

10. L'entrepreneur accuse Floyd de « [causer] comme un rouge », c'est-à-dire d'être un communiste, parce qu'il parle en faveur des ouvriers et tente de défendre leurs droits. Cette accusation mène le shérif adjoint à l'inculper pour un vol de voitures qui a eu lieu une semaine auparavant. Tom est quant à lui accusé d'être son complice parce qu'il dénonce cette arrestation en se plaçant du côté de la loi : « Vous n'avez pas de preuve… » (l. 47). L'intervention de Tom démontre que les accusations du shérif sont arbitraires puisque celui-ci, accusé d'être complice, n'était pas dans la région au moment des faits : « J'étais même pas dans le pays, la semaine passée… » (l. 51).

Pour conclure

11. La sympathie de l'auteur va à Floyd, Tom et plus largement aux ouvriers. Le texte dénonce ceux qui profitent de la misère, abusent de leur force, malmènent la loi, ainsi que les injustices dont sont victimes les plus faibles. L'entrepreneur n'argumente pas, il emploie la mauvaise foi et la force. La description du shérif le montre comme un individu dangereux, son intervention est celle d'un homme

malhonnête. De leur côté, Floyd et Tom sont du côté du droit, ils opposent des arguments aux propos de l'entrepreneur et du shérif adjoint.

Activité

1. Écriture
Les contraintes d'écriture et les critères de réussite sont les suivants :
– faire précéder le dialogue de quelques phrases de récit rédigé à la troisième personne pour situer les personnages ;
– respecter la disposition du dialogue ;
– utiliser à bon escient les types de phrases (attention à la ponctuation) ;
– utiliser à bon escient les verbes introducteurs du dialogue pour préciser l'intention, la façon de parler ou les sentiments exprimés ;
– débuter le dialogue par l'accusation portée par le jeune homme qui se sent trahi ;
– soigner l'expression des sentiments ;
– exprimer le raisonnement (explications, justifications) ;
– trouver une fin à la discussion : réconciliation ou fâcherie.

Activités supplémentaires

1. Vocabulaire
Faites correspondre à chaque expression de la liste A, la signification correspondante de la liste B.
Liste A : 1. un bleu **– 2.** un jaune **– 3.** un blanc-bec **– 4.** un rouge **– 5.** un petit homme vert **– 6.** un vert
Liste B : 1. un nouveau, un débutant **– 2.** un briseur de grève **– 3.** une combinaison de travail **– 4.** un hématome **– 5.** un communiste **– 6.** un martien **– 7.** un jeune homme prétentieux **– 8**. un écologiste
Réponses
un bleu : un nouveau, un débutant ; une combinaison de travail ; un hématome
un jaune : un briseur de grève
un blanc bec : un jeune home prétentieux
un rouge : un communiste
un petit homme vert : un martien
un vert : un écologiste

2. Oral
Lisez le dialogue du texte de Steinbeck (sans la narration) en respectant les caractéristiques de l'oral.

3. Écriture
Rédigez la fin de cette scène en respectant la situation et le rapport de force, sans faire intervenir de nouveaux personnages. Vous mêlerez dialogue et narration.

4. Transcrire l'oral
« Je ne me sens pas bien. Je crois que j'ai attrapé froid. » Comment les personnes suivantes prononceraient cette phrase :
1. un enrhumé au nez bouché **– 2.** un nerveux qui parle très rapidement **– 3.** un timide peu audible **– 4.** un costaud qui parle fort ?
Pensez aux déformations de lettres, aux élisions, à la taille des lettres, etc. Écrivez vos versions et faites ensuite prononcer ces phrases par un autre élève pour vérifier la clarté de vos choix.

Décrire pour émouvoir : *Les Misérables* p. 250-252

Étudier le texte

Pour commencer

1. Un gavroche est un mot issu du nom du personnage du roman *Les Misérables*, désignant un gamin de Paris, gouailleur, malin et brave de cœur et, par extension, un voyou.
Un poulbot, du nom du dessinateur Francisque Poulbot (1879-1946) qui représenta de manière humoristique les gamins des rues de Paris, en particulier de Montmartre, est utilisé pour décrire ces gamins de Paris, ces enfants pauvres de Montmartre, gouailleurs et débrouillards.
Les deux noms sont des antonomases, figure de style qui consiste à employer un nom propre comme nom commun ou l'inverse, dans le but de suggérer.
L'OuLiPo propose sur son site des antonomases à deviner et disponibles à l'adresse suivante : http://www.oulipo.net/document.php?id=19501
Cet autre site dresse une liste de personnages littéraires devenus des noms communs :
http://www.ejournal.fi/inari11/index.php?action%5B%5D=IArticleShow::showArticle(27642)

Des enfants perdus

2. Quatre enfants sont décrits dans cet extrait. Tout d'abord, « le petit Gavroche, toujours grelottant gaiement sous ses loques » (l. 2-3) qui « [observe] la boutique afin de voir s'il ne pourrait pas "chiper" » (l. 9-10) et semble ne pas avoir dîné depuis trois jours. Il y a aussi les deux petits qui entrent dans la boutique : « deux enfants de taille inégale, assez proprement vêtus et encore plus petits que [Gavroche], paraissant l'un sept ans, l'autre cinq » (l. 25-26). Leurs vêtements et le fait qu'ils pleurent, contrairement à Gavroche, semblent révéler qu'ils ne sont à la rue que depuis peu. Sur le chemin, les trois garçons rencontrent une fille « toute glacée sous une porte cochère, une mendiante de treize

ou quatorze ans, si court-vêtue qu'on voyait ses genoux. » (l. 50-52).

3., 4. et 5. Les trois enfants sont insuffisamment habillés et grelottent de froid alors « que les bourgeois avaient repris les manteaux » (l. 2). Même les saisons semblent s'acharner sur eux car « ces bises soufflaient rudement, au point que janvier semblait revenu ». Gavroche et les deux garçons sont « petits » : « le petit Gavroche » (l. 6) et « encore plus petits que lui » (l. 25-26), la jeune mendiante est, au contraire trop vite grandie puisque malgré son jeune âge « la petite commençait à être trop grande fille pour [mendier] » (l. 52). La description de leurs vêtements est importante car elle montre qu'ils ne sont pas adaptés au froid de la rue. Ils sont attifés des habits qu'ils ont pu trouver comme Gavroche qui est « orné d'un châle de femme en laine […] dont il s'était fait un cache-nez. » (l. 5-6). Ils sont livrés à eux-mêmes. Les deux plus jeunes ne savent où dormir. Tous ont faim et froid : ce sont des pauvres enfants démunis.

Gavroche, un gamin de Paris

6. Gavroche est impertinent, caractéristique perceptible à travers les expressions : « grelottant gaiement » (l. 3) ; « l'esprit évidemment hors du fourreau » (l. 22-23) ; « sa supériorité un peu goguenarde » (l. 42) ; « gamin […] effronté » (l. 21-22). C'est son humour, son bagout qui lui permettent de tenir tête à l'adversité et de ne pas se laisser faire. Cela se traduit dans ses paroles lorsqu'il utilise le jeu de mot « faire la barbe aux barbiers » (l. 12-13) pour qualifier son délit ou se compare à saint Martin quand il donne son châle à la mendiante en précisant cependant que le saint, au moins, « avait gardé la moitié de son manteau » (l. 64). Mais cette impertinence se retrouve également dans sa manière de s'adresser aux autres, notamment lorsqu'il traite les enfants de « serins » (l. 41) parce qu'ils pleurent.

7. Gavroche ne mendie pas, il chaparde et revend, poussé par la nécessité. Quand la chance ne lui sourit pas, il crève de faim. C'est une activité pour laquelle il est doué : « ce genre de travail pour lequel il avait du talent… » (l. 12).

8. Le barbier le considère comme un « ennemi » (l. 21). Réfugié dans sa boutique chauffée, il se sent assiégé. Le contraste entre la mariée béate de la vitrine, souriante et décolletée et l'enfant grelottant est saisissant. Le même barbier chasse les enfants en les accusant de refroidir sa boutique.

9. Gavroche est protecteur vis-à-vis des autres enfants. Il aborde les gamins et les prend en main avec « un accent d'autorité attendrie et de protection douce » (l. 42-43). Les deux petits le suivent « comme un archevêque » (l. 46). Il donne son châle à la mendiante qui en demeure ébahie. Il est comparé à un saint : plus dévoué que saint Martin qui partagea son manteau, il donne son châle tout entier. Dans la bouche de l'aîné des enfants, il devient un « monsieur » (l. 45).

10. Gavroche parle l'argot : « serins » (l. 41), « momacques » (l. 44), qui est le langage populaire des rues. Celui-ci l'intègre au sein des classes populaires parisiennes et lui permet d'inspirer confiance à ceux qui le comprennent.

Les interventions du narrateur

11. Les interventions sont de deux types. Certaines constituent des prises de position à l'intérieur du récit, le narrateur faisant mine d'ignorer le sens des paroles des petits, ce qui contraint le lecteur à les entendre et à les comprendre « en demandant, on ne sait quoi, la charité peut-être » (l. 27-28), « on n'a jamais su à quoi avait trait ce monologue » (l. 17). Ces passages sont rédigés avec le pronom « on ».
Les interventions directes du narrateur sont entièrement au présent et constituent des réflexions générales : « la jupe devient trop courte au moment où la nudité devient indécente » (l. 53-54) et « À un certain degré de détresse, le pauvre […] ne remercie plus du bien » (l. 60-61). Les interventions au présent sont des jugements, des maximes morales qui combattent les préjugés des gens qui accusent les pauvres d'être immoraux et ingrats. Dans tous les cas, les interventions prennent parti pour les enfants et les pauvres.

12. Gavroche est comparé à un « archevêque » (l. 46) et à « saint Martin » (l. 63). Gavroche est décri comme quelqu'un de tendre, doux et protecteur avec les enfants.

Pour conclure

13. « Les misérables » sont ici les enfants des rues. Leur portrait est construit à partir de leurs vêtements, leurs paroles et leurs comportements. Ce texte peut être rapproché du portrait de Cosette (voir le manuel de Français 4e, p. 46).

14. Les interventions du narrateur, le choix des désignations, les comparaisons, le contraste entre les bien lotis et les enfants contribuent à placer le lecteur du côté de ces derniers. L'insistance sur le froid, les larmes des enfants cherchent à émouvoir dans le but d'indigner. Le texte recourt ainsi au registre pathétique. Les bourgeois sont critiqués non seulement à travers leur manière d'agir à

l'égard de ces enfants (cf. le barbier) mais également par la volonté du texte de lutter contre certains préjugés perceptibles à travers des interventions telles que « La jupe devient courte au moment où la nudité devient indécente. » (l. 53-54).

Activités

1. Lecture d'image La caricature de Gavroche (p. 251) met en avant le caractère impertinent du sujet, le trait à la plume accentuant la largeur de la bouche et le nez retroussé. Les cheveux en broussaille rappellent que l'enfant est livré à lui-même.
Le tableau de Murillo (p. 252) propose une représentation réaliste de la condition des enfants des rues. L'enfant est placé de face, au niveau du regard des spectateurs et mis en avant par le rayon de soleil qui agit sur lui comme un projecteur. Les couleurs sont contrastées, aux couleurs sombres des murs répondent des couleurs chaudes et lumineuses des éléments baignés dans la lumière. L'enfant est seul, en train de s'épouiller après avoir mangé quelques crevettes dont on voit les restes à ses pieds. Il a les pieds nus et sales, ses vêtements sont en haillons. Tout cela a pour but de mettre en avant la misère dans laquelle cet enfant vit pour susciter la pitié et la miséricorde des spectateurs. Les couleurs utilisées dans une gamme restreinte et la lumière font de cette toile une image réaliste.

2. Écriture Les procédés évoqués dans le « Pour conclure » seront réutilisés dans cette activité.

3. Vocabulaire
a. Les termes objectifs pour désigner des enfants sont : **1.** garçonnet **– 2.** mouflet **– 5.** môme **– 7.** bambin **– 9.** mioche **– 10.** lardon **– 13.** gamin **– 14.** marmot **– 17.** gosse **– 18.** fillette.
Tous les autres mots sont subjectifs car ils ne sont pas employés pour tous les enfants, ils ont une définition propre à certains d'entre eux. Ainsi, le terme de diablotin décrit des enfants turbulents et malicieux.
b. Tous les mots sont familiers ou populaires sauf : **1.** garçonnet **– 6.** diablotin **– 18.** fillette.
Les élèves pourront distinguer les indications péjoratives de celles qui sont affectueuses. Beaucoup de termes sont affectueux : **7.** bambin **– 13.** gamin ; y compris certains de ceux qui font référence à des bêtises comme : **6.** diablotin **– 11.** polisson.
3. vaurien **– 4.** chenapan **– 16.** garnement **– 8.** galopin **– 15.** fripon sont quant à eux péjoratifs et condamnent les petits délinquants. Enfin, **10.** lardon **– 9.** mioche **– 14.** marmot **– 17.** gosse sont des façons populaires de désigner des enfants petits qui ne sont pas péjoratives.

4. Vers la seconde Ces textes peuvent faire l'objet d'une initiation au commentaire en groupe avec mise en commun des observations, élaboration d'un plan et rédaction d'une introduction. Dans un second temps, les élèves pourront consulter sur le net les nombreux commentaires de ces œuvres et comparer avec leur plan.
Le terme « chasse à l'enfant » fait référence au slogan de Réseau éducation sans frontières (Rsf) et aux expulsions d'enfants sans papiers avec leur famille. Cette chanson a été écrite après la mutinerie d'août 1934, dans la maison de redressement de Belle-Île : après que les moniteurs aient tabassé un pupille, les jeunes détenus se sont soulevés et enfuis, une prime de 20 francs a été alors offerte à quiconque capturerait un fugitif. Cette mutinerie a déclenché une campagne de presse demandant la fermeture des bagnes d'enfants.

5. B2i Ce travail de recherche, à effectuer de préférence en groupe, permet de valider les items C2.6 et C2.7, C3.3, C4.2, C4.3, C4.5, C4.6.
Les élèves peuvent aussi débuter la recherche en consultant l'outil de recherche du CDI.
La forme de compte-rendu dépendra de la progression instaurée : exposé oral, panneau, présentation powerpoint, document figurant sur le site du collège.

Raconter pour dénoncer : *Olivier Twist* p. 253-255

Étudier le texte

Pour commencer

1. Entre les XVIIe et XIXe siècles, on parle de « vagabond » pour évoquer ces personnes qui mènent une vie errante. Entre les XIXe et XXe siècles, on parle de « clochard » puis à la fin du XIXe siècle, les médias s'emparent des termes de « sans abris » et « sans domicile fixe » (SDF). L'évolution part ainsi d'une errance considérée comme marginale, en partie volontaire, à l'idée d'une personne victime d'une situation économique et sociale, notion née avec la crise. Le terme de « sans domicile fixe » est ensuite atténué par l'utilisation de son sigle SDF.
Aujourd'hui, les catégories se sont élargies et les expressions actuelles telles que « mal logés » et « sans abri » disent la privation d'un droit. En même temps, les expressions précédentes sont devenues péjoratives.
Là aussi nous pouvons évoquer l'évolution des termes employés : « pauvre », « nécessiteux » et « indigent » ont été remplacés par « personnes sans ressources », « les plus démunis ». Le mouvement est le même, le terme pauvre est considéré par le

grand public comme honteux et lié à une classe ouvrière présentée par les médias comme en voie de disparition. « Indigent » et « nécessiteux » renvoient quant à eux à la notion de charité. « Les plus démunis » atténue la situation à laquelle le terme renvoie, faisant référence à des personnes qui ne sont pas « sans rien ». Les médias utilisent également l'expression « catégories les moins favorisées ». En revanche, la notion de « seuil de pauvreté » n'est employée que par les sociologues et les économistes.

La dénonciation d'un système

2. L'institution chargée de s'occuper des pauvres est l'hospice, dirigée par le « Bureau » (l. 1), « le Conseil » (l. 8), qui regroupe des notables et des ecclésiastiques : « hurlant pour appeler le bedeau » (l. 40).

3. Ceux qui la dirigent sont décrits comme « des hommes *fort* sages**,** d'une *pénétrante* philosophie » (l. 1-2) mais il s'agit d'une antiphrase utilisée pour dénoncer le raisonnement dévoyé et les décisions iniques des membres de ce Bureau.

4. Ils ont découvert que « les pauvres se plaisaient [à l'hospice] » (l. 4). Selon eux, le lieu est « un véritable lieu de réjouissances publiques » (l. 5), « un élysée de brique et de mortier où il n'y avait que le plaisir et point de travail » (l. 7-8). La notion de plaisir les scandalise. L'indignation est marquée par le choix des termes, les hyperboles, l'exclamative. Cette révélation du Bureau est tournée en dérision par l'expression : « que le commun des mortels n'aurait jamais découverte » (l. 3-4). Les membres du Bureau sont présentés comme imbus d'eux-mêmes, très contents de leur intelligence.

5. Face à un tel constat, le Conseil prend les décisions suivantes : la distribution d'eau sera illimitée et celles de farine d'avoine et de grains limitées. L'auteur reformule ces décisions : « Aussi établit-il que tout pauvre aurait devant lui l'alternative [...] de se voir affamé lentement dans la maison ou rapidement au-dehors. » (l. 10-12). Quel choix ! Le pauvre doit avoir faim et être reconnaissant du secours qu'on lui attribue. Ces décisions sont prises pour ne plus faire des hospices des lieux où il est agréable d'aller, car cela rend la condition des pauvres suffisamment confortable pour qu'ils n'aient plus envie de travailler. L'idée est alors de nourrir les pauvres au strict minimum pour les affamer et les pousser à trouver le moyen de subvenir à leurs besoins. Ces décisions sont bien évidemment contraires à leur mission de charité, censée être désintéressée, puisque les repas n'ont plus pour objectif de nourrir les pauvres, la sensation de satiété n'étant jamais atteinte mais sont maintenus pour permettre aux nobles et aux ecclésiastiques de poursuivre leurs œuvres de bienfaisances imposées par la religion. Le pauvre qui ne trouve pas d'autres moyens de subsistance est voué à la mort...

6. Le narrateur emploie des mots logiques « Aussi... » (l. 10), « Dans cette perspective... » (l. 12), « ... après quoi... » (l. 15), pour donner une apparence de rigueur au raisonnement des dirigeants. Il utilise également des termes de contrat tels que « on traita » (l. 12), « fourniture illimitée » (l. 13), « fourniture périodique et limitée » (l. 14) pour donner une impression de mesures justes et conformes au droit. Enfin, il leur donne une apparence d'humanité : « tout pauvre aurait devant lui l'alternative – on s'en voudrait de contraindre quiconque » (l. 10-11). Ces apparences sont démenties par le résultat de ces mesures « de se voir affamé lentement dans la maison » (l. 11) et par le recours aux antiphrases, donnant au texte un ton ironique.

Le sort d'Olivier Twist

7. Le terme de « brouet » (l. 19) désigne une nourriture semi liquide. Ce mot utilisé pour qualifier la nourriture servie à Olivier Twist et à ses compagnons est péjoratif, de même que « pâture » (l. 17) qui désigne la nourriture que l'on donne aux animaux. Par antiphrase, le brouet devient « mets de fête » (l. 20).

8. Les quantités sont effroyablement précises et faibles : « trois repas de brouet par jour, avec un oignon par semaine et un demi-pain le dimanche » (l. 15-16) ; « une écuelle sans plus » (l. 20) ; « deux onces et demie de pain » (l. 22). Non seulement la nourriture n'en a que le nom mais en plus elle est rationnée. En effet, une once représente 28,35 g., et est donc utilisé pour exprimer les petites quantités. Cette précision en termes de quantité et de menu, donne non seulement l'impression de repas très monotones mais également de rations très faibles, calculées au gramme près.

9. Les enfants meurent de faim : « la torture d'une lente inanition » (l. 23) ; « ils devinrent si voraces, si enragés de faim » (l 23-24). « ... si voraces, si enragés de faim que l'un d'eux... » (l. 23-24) exprime la conséquence et « à moins de recevoir une écuellée supplémentaire *per diem* » (l. 26-27), l'hypothèse.

10. Les enfants décident de demander un supplément. Leur solidarité est exprimée par l'utilisation de pronoms qui ont un sens collectif, à savoir : « tous » (l. 29) ; « on tint conseil » (l. 29) ; « on tira

au sort » (l. 29). Mais le fait qu'il faille tirer au sort un porte-parole, est révélateur du courage dont un tel messager doit faire preuve. D'ailleurs, Olivier, l'élu est « effrayé de sa propre audace » (l. 33).

11. Le « s'il vous plaît » (l. 34) et le conditionnel « voudrais » (l. 34) d'atténuation sont des formules de politesse. Les réactions à cette humble demande sont énormes : le surveillant devient « livide » (l. 36), « hébété de stupéfaction » (l. 36), il se fige, vacille, « s'agripp[e] à la chaudière en guise de soutien » (l. 37), puis le choc passé, il passe aux représailles contre « le petit rebelle » (l. 36), le frappe, l'agrippe et appelle du secours. Autant le surveillant est « gros » (l. 35) et « regorgeant de santé » (l. 35), autant son adversaire est pitoyable, c'est un enfant petit et qui a faim.

Pour conclure

12. et 13. Le texte traite du secours aux pauvres et dénonce l'inhumanité de ceux qui s'en occupent. Le texte vise à susciter l'indignation en recourant à l'antiphrase, à l'ironie, à l'hyperbole, en opposant les belles paroles et la réalité.

Activités

1. Vocabulaire

1. un enfant qui fait des bêtises : un fléau (++) ; un enfant un peu turbulent (–) ; de la graine de voyou (+)

2. un contrôle raté : une erreur de parcours (–) ; un accident (–) ; un incident (–) ; un ratage intersidéral (++)

3. un voleur : un petit délinquant (–) ; le nouveau Mesrine (++) ; le roi de la cambriole (++) ; un multirécidiviste (++) ; un truand notoire (++)

4. un homme au physique agréable : un Apollon (++ ou – par dérision) ; un bel homme (=) ; un homme non dépourvu de charme (– ou ++ si c'est une litote) ; la perfection incarnée (++) ; un homme plutôt beau (–)

5. un embouteillage : un léger ralentissement (–) ; un embarras de la circulation (–) ; un énorme bouchon (++)

6. un rassemblement de personnes dans la rue : quelques personnes (–) ; une foule considérable (++) ; une petite centaine de personnes (–) ; des flopées de gens (++) ; une masse innombrable de gens (++).

7. une réduction : un prix imbattable (++) ; une petite remise (–) ; une réduction inouïe (++) ; le prix le plus bas (++) ; le meilleur marché (++) ; un rabais (=)

8. une idée : la trouvaille du siècle (++) ; une idée de génie (++) ; une bonne intuition (++) ; une bonne idée (++) ; une suggestion intéressante (–) ; une innovation majeure (++)

9. avoir faim : être affamé (++) ; mourir de faim (++) ; être torturé par la faim (++) ; périr d'inanition (++) ; avoir un petit creux (–) ; se sentir en appétit (=)

2. Écriture L'intitulé précise les procédés d'écriture intéressants. Voici le texte rédigé par un groupe de quatre élèves et intitulé « Faites juste du foot » :

Le football ? N'est-ce pas ce sport si populaire et si fraternel où l'on paie des joueurs étrangers pour qu'ils représentent une ville qui leur est totalement inconnue, dans un pays si accueillant qu'il chante leurs louanges à coups d'invectives racistes et célèbre leurs prouesses par des feux d'artifice de cannettes ?

Quel beau métier ! Vous avez juste à courir derrière un ballon et à vous rouler par terre en vous égosillant au moindre contact, tel un acteur de cinéma. Si, dans un moment de jeu exceptionnellement long de plus de cinq minutes, au terme d'une émouvante course de plus de vingt mètres, vous réussissez à mettre le petit ballon rond entre les poteaux écartés, une nuée de sponsors s'agenouille devant vos souliers, déroule le tapis rouge et vous couvre de billets pour porter un minuscule logo sur votre maillot à peine humide. Seul l'argent coule encore à flots.

Les spectateurs écornent sérieusement leurs salaires mensuels pour assister à ces grandioses rencontres entre des professionnels de gestion qui jonglent avec leurs salaires, leurs compensations, leurs primes et leurs enveloppes, amassant en quelques mois ce que leurs supporters dévoués gagneront à la sueur de leur front pendant toute une vie.

Au-dessus, tels les dieux de l'Olympe planent les dirigeants des clubs transformés en sociétés anonymes et confiés à des chefs d'entreprises. Les mortels qu'ils chérissent, comme Zinédine Zidane, transféré au Real Madrid en 2001 pour 76 millions d'euros, leur permettent de négocier avec les télévisions, alléchées par les probables retombées publicitaires, les droits de retransmission à coups de millions d'euros.

Quel est le prochain objectif des vampires du capitalisme sportif ? Introduire les clubs sur le marché de la bourse.

Le football ? N'est-ce pas ce fleuron du capitalisme mondial qui déploie sa démesure pour raviver l'orgueil des nations, exacerber les rivalités et contenir la réflexion dans un rectangle de pelouse ?

3. Oral Pour cette activité, il est intéressant de faire travailler les élèves par groupes de cinq ou six. À tour de rôle, ils lisent pendant que les autres évaluent. Ensuite, les auditeurs donnent des conseils et les lecteurs recommencent en essayant de les appliquer. Dans un troisième temps, chaque groupe choisit un lecteur qui lira l'extrait devant toute la classe.

4. Lecture d'image Le travail peut suivre ou précéder la lecture d'image (p. 256-257).

L'homme obèse parle anglais mais son propos est déformé parce qu'il parle la bouche pleine. Le hamburger qu'il enfourne ressemble à la Terre. En arrière-plan, on peut voir une usine qui fume et pollue. À ses pieds, minuscule, un squelette le regarde, sous un soleil radieux. Le mangeur pose une question : « Qu'est-ce qu'un écosystème ? »

La caricature dénonce l'opposition entre ceux qui consomment et polluent, dévorant les ressources et ceux qui en subissent les conséquences.

À l'occasion de l'exposition Daumier, la BNF a consacré un excellent dossier à la caricature, disponible à l'adresse suivante : http://expositions.bnf.fr/daumier/index.htm

Dénoncer par le dessin p. 256-257

ÉTUDIER LES DESSINS

Pour commencer

1. Félix Valotton (1865-1925) crayonne les éléments essentiels en laissant de côté les détails qui ne jouent aucun rôle dans la compréhension de l'ensemble. Son trait, ses aplats noirs, ses formes simplifiées (qui rappellent souvent des esquisses) s'apparentent davantage à celui d'un peintre qu'à un dessinateur.

François Kupka (1871-1957) a un style plus précis (on peut comparer les pieds et les chevilles des dessins 1 et 2 pour s'en rendre compte). Il ne se contente pas des formes évocatrices mais force le trait (plis de la bure, croix…).

Le style de Jules Grandjouan (1875-1968) pourrait être une synthèse de Valloton et de Kupka : le style est précis au niveau des personnages alors que le paysage est traité avec des formes simplifiées.

Auguste Roubille se détache nettement des dessinateurs précédents par son style très sobre, sans crayonnage ni ratures, où les couleurs sont ajoutées dans un second temps. On perçoit ce que le style « art déco » a pu apporter au dessin.

La société représentée

2. Dans le dessin 1, le personnage principal est un vagabond, un pauvre. Dans le 2, c'est un moine, identifiable par sa bure et sa tonsure. Dans le 3, il s'agit d'un mineur (casque), d'un ouvrier. Enfin dans le 4, c'est un bourgeois ventru qui est représenté.

3. Le clochard est arrêté par deux policiers qui l'accusent de « montrer ses fesses aux dames » (visibles à gauche, sous leur parapluie). Le moine est juché sur une butte surmontée d'une croix, il désigne le christ d'une main et harangue une foule que l'on peut identifier comme étant constituée d'ouvriers, du fait des usines au loin, et qui ne voit pas les sacs et caisses de pièces d'or aux pieds du moine. Dans le dessin 3, le mineur ou l'ouvrier va travailler avec ses camarades et se retourne vers un coffre-fort en le saluant comme le faisaient les gladiateurs romains avant d'être tués dans l'arène. Le bourgeois est attablé devant un jambon, du pain, du vin, un saucier et une corbeille de fruits, satisfait de son état et de celui de la société.

4. Les dessins 1, 3 et 4 sont tout à fait réalistes. Ils représentent des scènes qu'au début des années 1900 les gens pouvaient voir : pauvreté, travail ouvrier, bourgeoisie. Le dessin 2 est réaliste dans son propos (association richesse/Église) mais pas dans sa représentation qui met en scène différents éléments épars et peut être considérée comme caricaturale.

5. La misère est directement présente dans le dessin 1. Elle est suggérée dans le dessin 2 (foule populaire) et le dessin 3 (ouvriers). Elle est totalement absente du dessin 4.

Des procédés ironiques

6. Dessin 1 : le personnage principal est accusé de « montrer ses fesses aux dames ». Cette accusation se base sur le fait qu'il est habillé en guenilles et que le fond de son pantalon est déchiré, laissant apparaître son derrière. Il ne montre pas intentionnellement ses fesses aux dames mais est tellement pauvre qu'il ne porte pas de vêtements en bon état.

7. Dessin 2 : le moine s'adresse à une foule d'ouvriers. Il parle du christ sur la croix et précise « Toujours pauvre ». Le moine symbolise l'Église. Son propos est contredit par le premier plan qui laisse apparaître des sacs et caisses de pièces (« denier de St Pierre ») cachés sous un drap blanc, soigneusement dissimulés afin que la foule ne les voie pas.

8. Dessin 3 : les mineurs s'apprêtent à descendre dans un puits. Ils passent devant un coffre-fort surmonté d'un sac d'argent qu'ils saluent comme s'ils allaient mourir au fond de la mine par sa faute. On peut interpréter ces propos comme illustrant l'asservissement de la classe ouvrière au capital qui travaille toujours plus pour le profit et l'enrichissement de gens anonymes (on ne les voit pas sur le dessin : actionnaires ?). Les accidents dans les mines sont fréquents et se concluent souvent par la mort de dizaines ou de centaines de mineurs (voir *Germinal* de Zola ainsi que la catastrophe de Courrières qui fit 1 099 morts le 10 mars 1906 et où l'on envoya les troupes contre les manifestants qui dénonçaient la responsabilité des propriétaires des mines !).

9. Dessin 4 : le bourgeois ventru constate que la société n'est « ni mauvaise, ni laide ». Il mange à sa faim un copieux repas bien arrosé et se demande ce que certains reprochent à cette société qui lui prodigue tous ces bienfaits. Il ignore (ou feint d'ignorer) la réalité sociale marquée par la pauvreté d'une grande majorité de la population française : ouvriers, mineurs, petits paysans, employés…

10. Chaque dessin fait sourire et exprime, par l'image et le texte, le contraire de ce qui est lu et vu au premier abord. Le pauvre ne montre pas ses fesses aux dames, le moine et l'Église ne sont pas pauvres, les mineurs ne saluent pas le coffre-fort, la société est laide et mauvaise. L'ironie apparaît à la confrontation de l'image (personnages représentés dans certaines situations) et du texte. La misère est dénoncée à l'aide de ce procédé, raison d'être d'une revue satirique.

Des dessinateurs engagés

11. Dans le dessin 1, les « braves gens » et les policiers sont dénoncés pour leur stupidité, leur égoïsme et leurs instincts de classe. Dans le dessin 2, c'est l'Église, son personnel (les moines ayant fait vœu de pauvreté), ses richesses et le fait qu'ils réclament l'argent du peuple. L'argent, le capital, l'industriel, le capitaliste… ce sont tous les exploiteurs du travail des ouvriers, responsables de leurs accidents, qui sont dénoncés dans le dessin 3. La bourgeoisie rassasiée, sourde aux malheurs des classes populaires, est montrée du doigt dans le dessin 4.

12. Globalement, le reproche est commun : « braves gens », policiers, Église, capitalisme, bourgeoisie exploitent le peuple et sont responsables de sa situation, de sa « criminalisation » et de la pauvreté.

13. Les dessinateurs, implicitement dans les dessins 2 et 4, explicitement dans les dessins 1 et 3, prennent la défense des classes populaires, des pauvres, des exploités, des travailleurs.

14. Les idées implicites qu'ils soutiennent sont celles du mouvement ouvrier – syndicaliste, socialiste ou anarchiste – de l'époque. En 1905, la CGT existe depuis dix ans, le Parti socialiste vient de naître et de nombreux groupes anarchistes existent encore en France.

Pour conclure

15. Chaque dessin a une visée argumentative (la dénonciation de la misère) mais le procédé ironique utilisé rend celle-ci très subtile. Les auteurs conservent leur spécificité d'artistes pour ne pas tomber dans le « réalisme socialiste » qui sera tragiquement illustré par le stalinisme des années 1930 à 1990. Pour dénoncer, ils utilisent le symbolisme, l'allusion et l'humour.

16. Toutes les propositions peuvent convenir aux dessins étudiés. On précisera le sens précis de chacune d'elles pour choisir celle(s) qui semble(nt) le plus adapté.

17. Les réponses seront personnelles, mais l'ensemble du travail effectué plaide en faveur d'une réponse positive.

18. Les réponses seront là aussi personnelles. En outre les exemples, qui montrent que ces dessins pourraient fort bien être publiés aujourd'hui dans la presse satirique, abondent dans l'actualité (*Le Canard enchaîné*, *Charlie hebdo*, etc.). Le monde et la France n'ont jamais été aussi riches, il n'y a jamais eu autant de riches et, conséquence logique, les pauvres n'ont jamais été aussi nombreux. On pourra aussi relever, dans l'actualité : le retour d'une certaine forme d'ordre moral et religieux ; la criminalisation des pauvres (dessin 1) ; les affaires du Vatican et la richesse de l'Église (dessin 2) ; le sacrifice des travailleurs pour le profit en France mais aussi en Chine avec les accidents qui se multiplient dans les mines (dessin 3) ; l'étalage de la richesse de quelques nantis pour qui les pauvres n'ont que ce qu'ils méritent (dessin 4). La même société, le même système économique, les mêmes classes sociales produisent les mêmes conséquences plus d'un siècle après.

Bibliographie

L'Assiette au beurre (1901-1912), Paris, Les Nuits rouges, 2007.
BARIDON Laurent et GUÉDRON Martial, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006.
BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire de la France au XXe siècle*, tome 1 (1900-1930), Bruxelles, Éditions Complexe, 2008 (1re éd. 1990).
LASCAULT Gilbert, « Dessin satirique », *in Encyclopaedia Universalis*.
NOIRIEL Gérard, *Les Ouvriers dans la société française, XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
THIVOLET Marc, « L'Assiette au Beurre », *in Encyclopaedia Universalis*.
THOMAS Emmanuelle, *La Caricature*, Paris, Gründ, 2004.
WACQUANT Loïc, *Punir les pauvres : le nouveau gouvernement de l'insécurité sociale*, Marseille, Agone, 2004.

Sitographie

• Site de la revue *L'Assiette au Beurre* : http://www.assietteaubeurre.org/
• Page consacrée à la situation des ouvriers en France et en Angleterre au XIXe siècle : http://histgeo.free.fr/Revolutionind.html
• Site de la revue *Mouvement social* : http://mouvement-social.univ-paris1.fr/
• Site consacré à l'histoire sociale : http://biosoc.univ-paris1.fr/
• Site du réseau No Pasaran : http://nopasaran.samizdat.net/article.php3?id_article=1195
• Site de la *Revue d'histoire du XIXe siècle* : http://rh19.revues.org/sommaire485.html
• Page proposant des articles sur la caricature : http://www.caricaturesetcaricature.com/article-5347672.html
• Page proposant une bibliographie sur le thème de la caricature : http://www.caricaturesetcaricature.com/article-10706457.html

2. Décrire les visages de Paris

Étudier les relations entre le lieu et le personnage : *L'Éducation sentimentale*

p. 258-260

Le texte est extrait du chapitre 1 de la deuxième partie. Frédéric qui était retourné en province chez sa mère après avoir échoué à Paris, faute de volonté, vient d'hériter. Aussitôt, il décide de retourner dans la capitale pour revoir Madame Arnoux dont il s'est épris dès le premier regard dans la première partie.

ÉTUDIER LE TEXTE

Pour commencer

1. Cette courte description pourra être reprise dans un deuxième temps et modifiée en fonction des consignes : quels sentiments éprouve celui qui s'approche de la ville ? Pour quelles raisons y vient-il ? Révélez les attentes et les pensées du personnage en introduisant un vocabulaire subjectif dans votre description.

L'entrée dans la ville

2. Les voyageurs entrent dans le Paris du XIXe siècle, qui est d'abord appelé par son nom (l. 2) puis désigné comme étant « la Capitale » (l. 5).

3. L'itinéraire les fait passer par le « pont de Charenton » (l. 1), qui enjambe la Seine en crue au Sud de Paris. Ils traversent « la campagne » (l. 8), puis passent la barrière des fortifications (enceinte de Thiers de 1844), et la barrière de l'Octroi (mur des fermiers généraux de 1785). Au-delà commencent les boulevards, les fiacres, les boutiques. Les voyageurs rejoignent et suivent la Seine par les quais : « le quai Saint-Bernard, le quai de la Tournelle et le quai Montebello, […] le quai Napoléon » (l. 48-49). Ensuite, ils traversent « le Pont-Neuf » (l. 50), ils « descend[ent] jusqu'au Louvre ; et, par les rues Saint-Honoré, Croix-des-Petits-Champs et du Bouloi » (l. 50-51) pour finalement arriver dans la cour de l'hôtel, situé dans la « rue Coq-Héron » (l. 51-52).

4. La partie située entre les deux barrières était le faubourg (« fors le bourg », voir par exemple le nom du Faubourg Saint-Honoré), aujourd'hui, intégré à la ville de Paris, la périphérie des villes étant désormais la banlieue. Les trottoirs sont de terre battue, la

végétation est anémique, constituée de « petits arbres sans branches » (l. 13), les entreprises de marchands de bois alternent avec les usines de produits chimiques, les cours « ignobles » (l. 16) sont « pleines d'immondices avec des flaques d'eau sale » (l. 17). On y trouve aussi des cabarets (l. 17). Certaines maisons sont abandonnées et appelées « bicoque de plâtre » (l. 20), les autres exhibent « la nudité de leurs façades » (l. 21), non parées de pierres de taille. Le lieu est triste, pauvre et sale. L'impression est accentuée par le ciel gris et la pluie qui tombe. Les voyageurs croisent « des ouvriers en blouse » (l. 26). Cette partie sera annexée par Paris sous le Second Empire, créant de nouveaux arrondissements.

5. Au fur et à mesure que les voyageurs progressent, les bâtiments sont plus serrés et la circulation plus grande : « la double ligne de maisons ne discontinua plus » (l. 20-21) ; « des haquets de brasseurs, des fourgons de blanchisseuses, des carrioles de bouchers » (l. 26-27).
Les bruits apparaissent à partir de la dernière barrière où l'encombrement grandit encore : « des coquetiers, des rouliers et un troupeaux de moutons » (l. 30-31). Les conducteurs klaxonnent, s'époumonent : « une fanfare de cornet à piston éclata » (l. 33), « le conducteur lançait son cri sonore » (l. 35). La circulation change de nature, les transports de marchandises nommés « tombereaux » (l. 37) cèdent le pas aux transports de voyageurs dans des « cabriolets, des omnibus » (l. 37-38) puis des fiacres (l. 42). Le froid, le vent et la pluie se transforment pour Frédéric en « bon air de Paris » (l. 40) et en « fraîcheur » (l. 39). Les boutiques bordent les rues, la foule des passants augmente ainsi que le bruit.

Les émois de Frédéric

6. et 7. Frédéric est impatient d'arriver pour retrouver Madame Arnoux dont il est amoureux : « il souriait à l'idée de revoir tout à l'heure […] le nom chéri » (l. 55). Le verbe « revoir » indique que c'est un retour.

8. Cet état d'esprit se manifeste par un attendrissement général. Il fait des excuses à son compagnon de voyage « tant il avait l'âme attendrie par le bonheur » (l. 6-7). Le visage de Madame Arnoux se superpose au ciel gris « deux yeux qui valaient pour lui le soleil resplendissaient derrière la brume » (l. 28-29). Il aime l'air qu'elle respire, les fiacres, les travailleurs qu'il croise : « Frédéric l'aspira de toutes ses forces, savourant ce bon air de Paris qui semble contenir des effluves amoureuses et des émanations intellectuelles » (l. 40-41) ; « il eut un attendrissement en apercevant le premier fiacre » (l. 42) ; « il aimait jusqu'au seuil des marchands de vin garni de paille, jusqu'aux décrotteurs… » (l. 42-43) ; « il voulut voir ses fenêtres » (l. 49). Paris se confond avec son amour pour Madame Arnoux. Il anticipe la joie des retrouvailles : « Pour faire durer son plaisir […] il souriait à l'idée de revoir […] le nom chéri » (l. 53-55).

9. Mais Madame Arnoux a disparu : « Plus de vitrines, plus de tableaux, rien ! » (l. 55-56). À cette phrase nominale et exclamative qui indique le désarroi initial succèdent des phrases courtes aux propositions réduites aux éléments essentiels sans aucun lien logique exprimé.

Pour conclure

10. et 11. Le regard du narrateur qui voit la réalité dans tous les détails laids de la ville contraste avec la vision idéalisée de Frédéric. Son amour transfigure le paysage. Paris comble les attentes d'un amoureux impatient.

Activités

1. Écriture Ces deux descriptions permettent de conjuguer l'expression des sensations, l'emploi de champs lexicaux, le vocabulaire subjectif et les points de vue. Le travail gagnera à suivre l'activité 3 de vocabulaire.
Voici les deux textes originaux.
Extrait 1 : Gervaise, les premiers jours, éprouvait des joies d'enfant, quand elle traversait la rue, en rentrant d'une commission. Elle s'attardait, souriait à son chez elle. De loin, au milieu de la file noire des autres devantures, sa boutique lui apparaissait toute claire, d'une gaieté neuve, avec son enseigne bleu tendre, où les mots : blanchisseuse de fin, étaient peints en grandes lettres jaunes. Dans la vitrine, fermée au fond par de petits rideaux de mousseline, tapissée de papier bleu pour faire valoir la blancheur du linge, des chemises d'homme restaient en montre, des bonnets de femme pendaient, les brides nouées à des fils de laiton. Et elle trouvait sa boutique jolie, couleur du ciel. Dedans, on entrait encore dans du bleu ; le papier, qui imitait une perse Pompadour, représentait une treille où couraient des liserons ; l'établi, une immense table tenant les deux tiers de la pièce, garni d'une épaisse couverture, se drapait d'un bout de cretonne à grands ramages bleuâtres, pour cacher les tréteaux. Gervaise s'asseyait sur un tabouret, soufflait un peu de contentement, heureuse de cette belle propreté, couvant des yeux ses outils neufs.

Extrait 2 : Naturellement, à mesure que la paresse et la misère entraient, la malpropreté entrait aussi. On n'aurait pas reconnu cette belle boutique bleue, couleur du ciel, qui était jadis l'orgueil de Gervaise. Les boiseries et les carreaux de la vitrine, qu'on oubliait de laver, restaient du haut en bas éclaboussés par la crotte des voitures. Sur les planches, à la tringle de laiton, s'étalaient trois guenilles grises, laissées par des clientes mortes à l'hôpital. Et c'était plus minable encore à l'intérieur : l'humidité des linges séchant au plafond avait décollé le papier ; la perse Pompadour étalait des lambeaux qui pendaient pareils à des toiles d'araignée lourdes de poussière ; la mécanique, cassée, trouée à coups de tisonnier, mettait dans son coin les débris de vieille fonte d'un marchand de bric-à-brac ; l'établi semblait avoir servi de table à toute une garnison, taché de café et de vin, emplâtré de confiture, gras des lichades du lundi. Avec ça, une odeur d'amidon aigre, une puanteur faite de moisi, de graillon et de crasse. Mais Gervaise se trouvait très bien là-dedans.

2. Vocabulaire

1. La **pollution** avait rendu les vitres **opaques**. → Le soleil faisait miroiter les vitres limpides.
2. Une eau **limpide** coulait dans les caniveaux. → Une boue noirâtre stagnait dans les caniveaux.
3. Une **tache d'encre maculait** la nappe. → Une nappe immaculée protégeait la table.
4. Une **épaisse couche de poussière recouvrait** les meubles. → Les meubles encaustiqués reluisaient.
5. La cour était **encombrée d'immondices**. → La cour en ordre était ornée de plantations.
6. Des fleurs **fraîches ornaient** le vestibule. → Des fleurs fanées pourrissaient dans l'eau croupie.
7. Les maisons **délabrées** s'alignaient le long d'une **étroite** bande d'herbe **miteuse**. → Des maisons pimpantes s'alignaient le long d'une banquette d'herbe grasse.
8. Des **canettes bosselées jonchaient** la moquette **élimée** auréolée de **taches indéfinissables**. → La moquette neuve et mœlleuse garnissait le sol de la pièce.
9. Des ronds **poisseux**, des **traînées graisseuses souillaient** la moindre surface du plan de travail. → Le plan de travail avait été méticuleusement nettoyé.

3. Vocabulaire

Lieux : cabarets, fortifications, barrière de l'Octroi
Transports : haquets, fourgons de blanchisseuses, carrioles, tombereaux, cabriolets, fiacres, omnibus
Métiers : blanchisseuses, coquetiers, rouliers, décrotteurs
Objets : cornets à piston, enseignes de fer blanc, brûloir à café

Décrire pour révéler un personnage : *La Curée* p. 261-263

Étudier le texte

Pour commencer

1. La caricature (p. 261) et la photographie (p. 262) donnent une idée de l'ampleur des travaux réalisés par Haussmann. Ceux-ci ont totalement changé le paysage de Paris. Près de 20 000 maisons vont être détruites durant ces travaux et plus du double reconstruites. Outre l'aspect esthétique des immeubles haussmanniens, ils permettent de régler les problèmes d'hygiène inhérents à la ville par des travaux d'assainissements ainsi qu'une meilleure circulation, grâce à la construction de rues plus droites et plus aérées. Paris va également être modernisée, les constructions étant équipées de l'eau courante et du gaz. La liste des rues et boulevards percés rend compte de l'ampleur des travaux et est disponible à l'adresse suivante : http://www.wmaker.net/opcc/Les-reseaux_a5.html
Ce « Pour commencer » constitue une contextualisation, il peut aussi faire office de prolongement.

Un spectacle somptueux

2. Les personnages dînent devant le spectacle de Paris sous le soleil couchant.

3. Le ciel est « pâle » (l. 11), « d'un gris doux et tendre piqué ça et là de verdures sombres » (l. 12). Alors que le soleil se couche, les couleurs deviennent flamboyantes et le champ lexical utilisé est celui de la richesse : « un nuage rouge » (l. 14) ; « une poussière d'or » (l. 15) ; « une rosée d'or » (l. 15) ; « arbres d'émeraude » (l. 17) ; « toits de saphir » (l. 17) ; « girouettes de rubis » (l. 17-18) ; « rayon […] resplendissant » (l. 18-19) ; « les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset » (l. 19-20). Le paysage est en accord avec les aspirations de Saccard.

4. La ville ressemble à « une cité des Mille et une Nuits » (l. 17), une atmosphère de magie et de féerie s'en dégage.

5. Face à ce paysage, Saccard ne pense qu'aux profits qu'il peut faire grâce à la spéculation sur les terrains. Il voit une pluie de « pièces de vingt francs » (l. 21-22) tomber sur Paris, une coulée d'or issue de la fonte des quartiers. Angèle, quant à elle, rit de l'imagination de son mari : « Angèle se mit à rire à son tour, en accusant ces pièces-là de n'être pas faciles à ramasser » (l. 23).

Les ambitions de Saccard

6. Saccard entrevoit sa fortune dans les grands travaux haussmanniens qui commencent : « Ah ! cette fois, tout va brûler ! » (l. 27-28) ; « il restera de l'or aux doigts des gens qui chaufferont et remueront la cuve » (l. 40-43) ; « le galop infernal des millions » (l. 85). Il montre les travaux entamés et se targue de connaître la suite des travaux : « Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse » (l. 62-63), « le second réseau trouera la ville de toutes parts » (l. 63). Il décrit toutes les entailles qui seront faites dans le second réseau. Il envisage également « le troisième réseau » (l. 83) mais il ne dispose pas encore d'assez d'informations sur celui-ci : « celui-là est trop lointain […]. Je n'ai trouvé que peu d'indices » (l. 84).

7. Il étend le bras et « de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fit signe de séparer la ville en quatre parts. » (l. 56-57). Il prend possession de la ville avec sa main : « sa main sèche et nerveuse coupait toujours dans le vide » (l. 72) ; « comme si la main de son mari eût réellement fait les entailles dont il parlait » (l. 77) ; « La petitesse de cette main, s'acharnant sur une proie géante » (l. 79-80). La métaphore de l'alchimiste capable de fabriquer de l'or par transmutation est perceptible à travers les expressions suivantes : « se fondre comme un lingot dans un creuset » (l. 19-20) ; « On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste. » (l. 28-30) ; « plus d'un quartier va fondre et il restera de l'or aux doigts des gens qui remueront la cuve. » (l. 40-43).

Une ville en chantier

8. Saccard parle de la ville comme d'une personne, « Ce grand innocent de Paris ! » (l. 43) ; comme d'un géant qui s'endort. Il lui attribue un caractère, « C'est bête ces grandes villes ! » (l. 46) ; une vie, « certains hôtels de la rue d'Anjou ne reluiraient pas si fort […] s'ils savaient qu'ils n'ont plus que trois ou quatre ans à vivre. » (l. 47-49). La ville va « agoniser » sous les coups de sa main « ouverte et tranchante comme un coutelas » (l. 56). Avec sa main, il affronte le géant (« ce petit homme se dresser au-dessus du géant couché à ses pieds » (l. 52)), et le crible d'entailles : « une entaille » (l. 66), « une autre entaille » (l. 66), « une troisième entaille » (l. 67), « une autre » (l. 67), « une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout. » (l. 68). Paris est un monstre mis à terre, « haché à coups de sabre, les veines ouvertes » (l. 68-69). La ville est victime de cette main, c'est « une proie géante » (l. 80).

Une autre métaphore clôt le texte : la ville devient une mer qui respire sous le ciel d'orage. Les travaux sont une tempête qui va tout renverser.

9. Les grands travaux haussmanniens (voir le « Pour commencer) vont mobiliser une « armée de pioches » (l. 46), « cent mille terrassiers » (l. 69). Les travaux déjà entrepris sont comparés à des « jeux d'enfants » (l. 61). L'énumération des travaux et la redondance du mot « entaille » insistent sur l'ampleur des travaux qui n'en finissent plus et défigurent la ville. Le texte mentionne aussi une des accusations portées contre Haussmann, celle de favoriser la surveillance de la ville, d'ouvrir d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts (de l'enceinte de Thiers) au cœur de Paris, permettant à l'armée de fondre sur les rassemblements. 1848 est dans toutes les mémoires.

10. Les gestes qu'il fait pour découper la ville inquiètent de plus en plus sa femme, Angèle. Elle rit d'abord « mais avec un vague effroi » (l. 51), ensuite « [elle a] un léger frisson » (l. 73), elle « s'imagin[e] entendre […] de lointains craquements, comme si la main eût réellement fait les entailles dont il parlait » (l. 76-77). La plaisanterie du début finit par l'inquiéter comme si elle-même était visée dans sa chair. Angèle compare la main de son mari à « un couteau vivant » (l. 73) avec « ces doigts de fer qui hachaient sans pitié » (l. 73-74).

Pour conclure

11. et 12. Saccard est un spéculateur avide que le texte présente comme dangereux et sans frein, un ambitieux qui se croit promis à la richesse. Il se moque bien du résultat des travaux haussmannien, tant que ceux-ci lui rapportent de l'argent.

Activité

1. Écriture Le texte sera rédigé plutôt à la troisième personne, le choix de l'animal influera sur le vocabulaire. L'écriture de textes courts, qui peut être renouvelée fréquemment, permet d'intégrer des procédés découverts dans les textes.

3. Cas de conscience

Confronter des idées : le dialogue argumentatif : *Les Thibault* p. 264-265

ÉTUDIER LE TEXTE

Pour commencer

1. On peut orienter les élèves avec des noms comme Gandhi ou Martin Luther King. Pendant l'occupation, on peut évoquer le général De Gaulle (mais il était militaire) et ceux qui l'ont rejoint, qui ont refusé de rendre les armes et de reconnaître le régime de Vichy, mais également les réfractaires au service du travail obligatoire (STO), les Juifs qui ne se sont pas déclarés et ont refusé le port de l'étoile, les gendarmes qui ont prévenu des rafles…
Dans un autre contexte, il y a les médecins qui pratiquaient les avortements et distribuaient des moyens de contraception à l'époque où ceux-ci étaient interdits.
Aujourd'hui, les faucheurs d'OGM revendiquent ce mode d'action, ainsi que ceux qui s'opposent à l'arrestation des sans papiers, notamment à la sortie des écoles et qui les hébergent, les déboulonneurs de panneaux publicitaires… Les causes sont nombreuses. La question pertinente renvoie en définitive à chacun : dans quel cas, pour quelles valeurs seriez-vous prêts à désobéir à la loi pour la faire changer ?

Deux positions contradictoires

2. Jacques et Antoine sont frères, l'aîné est Antoine, il appelle Jacques « mon petit ». C'est Antoine qui prend l'initiative de cette conversation car il veut encore une fois tenter de convaincre son frère de ne pas déserter.

3. Le titre de l'ouvrage dont est extrait ce texte est : *Les Thibault, L'été 1914*, ce qui laisse présager l'imminence de la guerre 1914-1918, puisque l'Allemagne a déclaré la guerre à la France le 8 août 1914. Cette dernière va donc bientôt lancer ses ordres de mobilisation générale. Si Antoine considère qu'il doit accepter de combattre pour défendre sa patrie, Jacques, pacifiste, refuse de prendre les armes. Ils sont donc en désaccord.

Une discussion animée

4. Les échanges sont vifs comme en témoignent les nombreux points d'exclamation. Les verbes tels que « riposta » (l. 3) et « insista » (l. 6) indiquent qu'aucun ne veut renoncer à convaincre l'autre.

5. Antoine essaie de faire renoncer Jacques. Leur discussion n'est pas la première mais, à la veille de la mobilisation, l'urgence pousse Antoine : ce n'est plus le moment d'agiter des théories. En refusant de répondre à la mobilisation, Jacques sera condamné pour désertion. Antoine souffre de ne pas parvenir à convaincre son frère, son argumentation se fait plus hésitante, il cherche ses mots et recourt aux liens d'affection qui les unissent : « mon petit » (l. 25).

6. Les relations des deux frères ne sont pas rompues par ce débat même si Jacques met son frère dans le camp des ennemis comme l'indique l'expression : « vos codes et vos juges » (l. 41).

Une argumentation serrée

7. Jacques refuse avant tout de se battre car il défend la paix et condamne « toute violence » (l. 40). Il revendique la liberté de conscience (l. 36) et le droit de désobéir aux lois d'un État dont il réprouve les agissements (l. 38-39).

8. et 9. Antoine fait des concessions à Jacques, il n'approuve pas la guerre (l. 26), reconnaît qu'on peut discuter les décisions d'un gouvernement (l. 51) mais il récuse la démonstration. Pour lui, l'intérêt général c'est de défendre son pays. Il pense que les faits imposent une conduite d'obéissance et que la position isolée de son frère est vouée à l'échec : « Quoi de plus vain, de plus voué à l'échec, qu'un acte isolé d'insubordination ? » (l. 13-14).
Ses concessions ne sont que partielles : « Avec révolte, si […] mais… » (l. 26-27) ; « Je ne prétends pas […]. Mais… » (l. 31). « Mais » marque une opposition.

10. Jacques est celui qui s'en tient au domaine théorique. Les arguments d'Antoine, quant à eux, sont ancrés dans la situation : « En un pareil moment » (l. 1) ; « Demain » (l. 16) ; « Crois-tu vraiment que ce soit l'heure… » (l. 18) ; « Mais plus tard. » (l. 31). Il a un geste qui « semblait vouloir écarter de la conversation toute controverse théorique. » (l. 5-6). Dans ses propos, il utilise les pronoms « nous », « nos », associant son frère à la réflexion : « à disposer de nous » (l. 18) ; « crois-tu […] pour nous » (l. 18) ; « que nous impose notre pays » (l. 19) ; « si c'est notre tempérament » (l. 26-27) ; « notre concours » (l. 28). Jacques au contraire emploie des formules généralisantes « un individu » (l. 33), « violenter […] les hommes dans leur conscience » (l. 35-36), « le refus de tuer est un signe d'élévation morale » (l. 40-41) et résiste aux tentatives d'absorption de son frère en employant la deuxième personne du singulier et du pluriel :

« les raisonnements opportunistes comme les tiens » (l. 38) ; « vos lois » (l. 39) ; « vos codes et vos juges » (l. 41-42).

Pour conclure

11. Antoine est du côté du devoir d'obéissance, Jacques de la liberté de conscience (et de la désobéissance).

Activités

1. Vocabulaire
L'accord : 4. accepter – **8.** accorder – **11.** approuver – **13.** obéir – acquiescer
Le désaccord : 1. riposter – **3.** refuser – **7.** Nier – **12.** prétendre – **14.** répugner à – contester, transgresser
La concession : 10. admettre – reconnaître, consentir
L'ajout : 2. ajouter – **16.** poursuivre – compléter, rajouter
Le jugement : 5. penser – **6.** considérer – **9.** tenir pour – **15.** estimer – croire, concevoir

2. Vocabulaire
a. 1. rédiger une loi = légiférer – **2.** qui est conforme à la loi = légal – **3.** qui est contraire à la loi = illégal – **4.** médecin chargé des expertises médicales = légiste – **5.** qui est moralement justifié (conforme ou non à la loi) = légitime – **6.** justifier au nom de la justice, de l'équité = légitimer – **7.** qui obéit aux lois de l'honneur = loyal – **8.** honnêteté, droiture = loyauté
b. Les étapes de l'élaboration d'une loi sont les suivantes : proposition, discussion, délibération, amendement, vote, adoption et promulgation.

Activités supplémentaires

1. Écriture Une loi de 1998 (dite Loi Debré) impose la déclaration de l'hébergement des étrangers. Un couple s'apprête à accueillir des relations de vacances mais l'un entend se plier à la loi alors que l'autre juge la loi injuste et refuse de déclarer cette visite. Notez au brouillon les arguments possibles, les justifications de la position de chacun en deux colonnes puis complétez votre tableau en cherchant les réfutations. À partir de ce travail, rédigez votre dialogue. Vous veillerez à assurer la cohérence par des reprises de mots, l'utilisation de liens logiques. Vous utiliserez les procédés de mise en relief et des verbes qui expriment l'opinion.

2. Réécriture « Jacques ne pouvait se dérober […] intérêt général. » Transposez ce passage en rapportant indirectement les paroles. Veillez aux temps, à la ponctuation, aux pronoms et adjectifs possessifs et ajoutez des verbes de paroles, si nécessaire.

Se confronter à soi-même : le monologue intérieur : *La Condition humaine* p. 266-267

Étudier le texte

Pour commencer

1. Ce sujet d'écriture rapide qui pose le problème du monologue intérieur pourra être repris et amélioré après la lecture du texte.

Une atmosphère angoissante

2. Il fait nuit, il est « Minuit et demi ». Tchen, le personnage principal, se trouve dans la chambre d'un homme qu'il doit assassiner pour des raisons politiques.

3. L'homme qui dort sous la moustiquaire est présenté comme « un corps moins visible qu'une ombre » (l. 4), « un pied à demi incliné par le sommeil » (l. 5), « de la chair d'homme » (l. 6), c'est-à-dire tel que le voit Tchen, « fasciné » (l. 3). Cet abandon, cette vulnérabilité retient Tchen.

4. La lumière qui vient du building voisin découpe « un rectangle d'électricité pâle » (l. 6-7) sur le pied de l'homme endormi. Le reste du dormeur est une masse : « ce tas de mousseline blanche […] un corps moins visible qu'une ombre » (l. 3-4) ; « la tache molle de mousseline et du rectangle de lumière » (l. 13). Les barreaux de la fenêtre projettent une ombre qui enferme le corps et le coupe juste au-dessus du seul pied visible. Tchen est dans l'ombre de la nuit, il est devenu la nuit : « grouillait un monde de profondeur auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté. » (l. 21-22). Il enfonce ses armes dans ses poches « comme si la nuit n'eût pas suffi à cacher ses gestes » (l. 25). La lumière et la blancheur exposent un corps innocent, la nuit se confond avec l'angoisse de Tchen.

Le temps suspendu

5. L'imparfait est le temps dominant, utilisé par Tchen non seulement pour apporter des éléments de description mais également pour exprimer ses réflexions. Le temps enfle, se dilate au fur et à

mesure que le silence et l'immobilité se prolongent. Tchen est paralysé, statufié par ses pensées. Le passé simple est plus rare car il exprime des actions délimitées dans le temps : les seuls signes de vie viennent de l'extérieur, « quatre ou cinq klaxons grincèrent » (l. 9). À la fin du texte, Tchen enchaîne trois gestes : « lâcha » (l. 27), « fit passer » (l. 28), « éleva » (l. 29).
Les futurs d'anticipation sont plus nombreux que les passés simples car l'action principale est le déroulement de la pensée de Tchen : « tenterait-il ? » (l. 1) ; « Frapperait-il ? » (l. 1) ; « il le tuerait » (l. 15-16) ; « il appellerait » (l. 18) ; « il ne pourrait jamais » (l. 26).

6. Le silence domine. Il n'est brisé que par les klaxons mais « la vague de vacarme » (l. 11) retombe et de nouveau Tchen est englué dans le silence, « stupéfait du silence qui continuait à l'entourer » (l. 30). Le silence et la nuit se confondent et se matérialisent, arrêtant le temps. Le bruit représente le monde des hommes et la vie telle qu'elle continue à se dérouler au dehors.

7. L'imparfait donne une large place à la description et exprime une action qui n'est pas délimitée dans le temps. Cela donne l'impression qu'il ne se passe rien, que le temps est figé, dilaté.

L'instant décisif

8. Les deux premières phrases sont des questions délibératives. Elles sont au futur et sont pensées.

9. Tchen se parle « dans sa tête », il se pose des questions sur la suite des événements et se donne du courage pour aller jusqu'au bout :
– « Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés ! » (l. 9-10) ;
– « Il se répétait que cet homme devait mourir. Bêtement : car il savait qu'il le tuerait. Pris ou non, exécuté ou non, peu importait. [...] s'il se défendait, il appellerait. » (l. 15-18) ;
– « Le rasoir était plus sûr, mais Tchen sentait qu'il ne pourrait jamais s'en servir ; le poignard lui répugnait moins. » (l. 25-27) ;
Ces passages de monologue montrent les hésitations de Tchen, qui tente de se persuader de l'intérêt de ce meurtre, du fait qu'il n'a pas le choix, que « cet homme devait mourir » (l. 15). En revanche, le fait qu'il ait deux armes lui permet de choisir celle qu'il souhaite utiliser.

10. Tchen sent que « l'angoisse lui [tord] l'estomac » (l. 2), « jusqu'à la nausée » (l. 19), ses doigts sont crispés sur le rasoir : il éprouve de la culpabilité, de la peur à l'idée de passer à l'acte et de prendre la vie d'un homme qui n'est pas menaçant.

11. Il se compare à un « sacrificateur » (l. 20), idée renforcée par l'emploi de termes tels que « chair d'homme » (l. 6), « aux dieux » (l. 20) et « sacrifice » (l. 21). Il lui serait plus facile d'agir comme un « combattant » (l. 20), face à un ennemi éveillé, qui se défend. Le rasoir lui évoque le sacrifice, le couteau lui paraît une arme de combattant : « Assassiner n'est pas seulement tuer… » (l. 23).

Pour conclure

12. Tchen va frapper, malgré ses hésitations, « il connaissait sa propre fermeté » (l. 2), « il savait qu'il le tuerait » (l. 15-16). Mais l'assassinat politique d'un homme endormi est moins justifiable, moins facile à commettre qu'un acte de guerre qui oppose des combattants identifiables.

ACTIVITÉS

1. Vocabulaire
a. Un **crime** est l'infraction la plus grave, jugée par la cour d'assises et dont l'auteur encourt une peine de réclusion criminelle à perpétuité à laquelle peuvent s'ajouter des amendes et toute autre peine complémentaire. La tentative de crime est punie comme le crime qui peut être un homicide volontaire, des coups mortels, un viol, un vol à main armée.
Un **délit** est une infraction jugée par le tribunal correctionnel. Elle est passible d'une peine d'emprisonnement (qui ne peut dépasser 10 ans), d'une amende, d'une peine de jour-amende, d'un stage de citoyenneté, d'une peine de travail d'intérêt général, d'une peine privative ou restrictive de liberté (suspension ou annulation du permis de conduire ou du permis de chasser, interdiction d'émettre des chèques, interdiction d'exercer certaines activités professionnelles...) ou d'une peine complémentaire.
b. Ces quatre termes ne sont pas à proprement parler des synonymes car certains d'entre eux apportent une certaine précision.
Homicide : fait de tuer un être humain.
Crime : infraction la plus grave au regard de la loi (comme nous l'avons vu précédemment, il ne s'agit pas forcément d'un homicide).
Assassinat : meurtre qui est commis avec préméditation.
Meurtre : action de tuer volontairement un être humain.
c. 1. accuser : incriminer **– 2.** mettre en cause : incriminer **– 3.** frauduleux : délictueux **– 4.** contraire à la loi : criminel **– 5.** qui étudie les causes et les remèdes d'un crime : criminologue ou criminologiste **– 6.** qui a commis un ou plusieurs délits : délinquant **– 7.** qui constitue une infraction à la loi : délictueux, illégal

d. 1. commettre un délit **– 2.** punir un crime **– 3.** enfreindre la loi

2. Réécriture Il se **répète** que cet homme **doit** mourir. Bêtement : car il **sait** qu'il le **tuera**. Pris ou non, exécuté ou non, peu **importe**. Rien n'existe que ce pied, cet homme qu'il **doit** frapper sans qu'il se **défende**, – car, s'il se **défend**, il **appellera**.

3. Écriture Le manuel guide l'activité.

Œuvre intégrale : *Des souris et des hommes* p. 268-269

Étude de l'œuvre de John Steinbeck

Ouverture : l'entrée en scène des personnages (chapitre 1)

1. Le roman s'ouvre sur un paysage vide d'hommes, « à quelques milles au sud de Soledad », le long d'une rivière. Le paysage est idyllique, l'eau est tiède, le sable et la colline dorés, les arbres protégent la rive, les feuilles forment un tapis, les animaux pullulent, la brise du soir est légère. Une impression de paix et de réconfort se dégage de ce paysage.

2. L'histoire débute en fin de journée, « au soir d'un jour extrêmement chaud ».

3. Le lieu est situé de manière relativement précise, il s'agit d'une terre de ranches, tout comme l'époque, qui est celle des vagabonds de la grand-route qui cherchent du travail.

4. et 5. Les personnages s'inscrivent progressivement dans le paysage, on les entend (« un bruit de pas ») avant de voir leur silhouette, « tous deux » portent salopette et chapeau noir. Ensuite le texte les distingue : « l'homme de tête », « petit et vif, tout en lui était défini » et « son contraire », « un homme énorme à visage informe ». Le géant, ironiquement s'appelle Small. Les hommes voyagent ensemble, sont réunis par leur passé (la tante Clara) et comptent l'un sur l'autre : « Moi, j'ai toi pour m'occuper de moi, et toi… »

6. Le dialogue achève de les construire : George, le plus petit, commande à Lennie qui agit comme un animal ou un gosse. George prend toutes les décisions et protège Lennie qui ne maîtrise pas sa force et tue les souris. Le chapitre révèle le passé des personnages et leurs projets d'avenir : le passé ancien c'est la tante Clara qui a élevé Lennie ; le passé récent, la fille qui les a obligés à s'enfuir. Leur répondent l'avenir immédiat, aller au ranch pour travailler, et l'avenir lointain, posséder une ferme avec des lapins pour « vivre comme des rentiers ». Le chapitre se clôt sur un avertissement prémonitoire : George demande à Lénine de mémoriser l'endroit et de venir s'y cacher s'il s'attire des ennuis, comme il l'a déjà fait.
Tous les éléments de la tragédie sont en place, les acteurs ont fait leur entrée, la menace s'est précisée : Lennie peut faire du mal aux femmes.

Les acteurs de la tragédie (chapitre 2)

7. La scène se déroule dans les baraquements qui abritent les ouvriers agricoles, il est dix heures du matin.

8. Les personnages s'encadrent un par un dans la porte. Leur entrée est théâtralisée. Le premier à entrer est un grand vieillard voûté, qui tient un balai et s'appelle Candy. Il laisse place à un petit homme trapu, vêtu d'un pantalon, d'un gilet et d'un chapeau, qui est le patron, suivi par son fils, Curley, un jeune homme brun aux cheveux crépus, avec une main gantée et une tenue qui ressemble à celle de son père. Les trois dernières personnes à faire leur apparition sont une jeune femme très maquillée avec des mules ornées de plumes, un homme très grand et soigné, nommé Slim et un homme robuste et corpulent, Carlston.

9. Les personnages présents dans ce chapitre sont :
– le patron, assez gentil et invisible ;
– le fils du patron, Curley, qui cherche à se battre avec Lennie ;
– la femme de Curley (depuis quinze jours), qui essaye de séduire tout le monde et que Lennie trouve tout de suite très jolie. Elle n'est pas nommée ;
– Slim, un grand roulier qui conduit les mules et est considéré comme le roi du ranch. Il parle avec autorité, gravité et calme. Il a entre trente et cinquante ans, il est bienveillant et amical ;
– Carlson ;
– un petit roulier, Smitty (évoqué mais absent) ;
– Candy, accompagné de son vieux chien ;
– Crooks, le palefrenier noir au dos tordu, qui est mis à l'écart (évoqué mais absent).
La hiérarchie entre les personnages s'établit sur leurs compétences ou leur autorité naturelle, ce qui explique que Slim soit le mieux considéré alors que le vieux et le noir sont ceux qui le sont le moins. Les patrons sont *a priori* hors d'atteinte.

Des signaux avant-coureurs (chapitre 3)

10. Une journée s'est passée depuis le chapitre 2 qui s'achevait sur le repas du soir, le chapitre 3 débutant le soir suivant, après une journée de travail et le dîner.

11. Les deux scènes se déroulent dans le baraquement et dans la chambre de Crooks.

12. Le vieux Candy a la compagnie de son chien mais comme il est vieux et qu'il sent mauvais, Slim lui enjoint de l'abattre avec la promesse de lui donner un chiot. Pour rompre leur solitude, Lennie a lui aussi un chiot et Witt joue aux cartes, fréquente les prostituées et se comporte en commère.

13. La femme de Curley, la seule femme du ranch, est tenue à l'écart, elle est surnommée « la pute », et est considérée comme celle qui peut vous faire envoyer en prison. Crooks, le palefrenier noir est lui aussi à l'écart, il loge seul dans la sellerie et les autres l'appellent « le nègre » et disent qu'il pue.

14. Lennie s'était cramponné à la robe d'une femme et avait été menacé de lynchage pour viol. Terrifié, il écrase le poing de Curley qui l'avait agressé pour passer ses nerfs.
Le récit alterne entre l'intérieur de l'écurie et l'extérieur perceptible par les bruits (« Au dehors, on entendait le tintement des fers » ; « une légère clameur s'éleva » ; « des acclamations s'élevèrent »). Lennie ne prend conscience de l'extérieur qu'après le crime : « Des cris d'homme retentirent. Pour la première fois […] monde extérieur ». La lumière et les bruits cèdent progressivement : « Tout était très calme dans l'écurie […] sur le ranch » ; « même le tintement [...] semblaient s'apaiser » ; « en avance sur le jour extérieur, la pénombre envahissait maintenant l'écurie » ; « Puis tout bruit cessa ». Finalement, tout le monde fait irruption dans l'écurie et à la fin du chapitre, le noir et le silence retombent.

15. Le rêve permet aux hommes d'échapper à leur situation difficile. George a son propre rêve, évoqué au chapitre 1. Crooks trouve un interlocuteur en la personne de Lennie qui écoute sans comprendre et aimerait se joindre au projet de ferme auquel s'est déjà rallié Candy. Quant à Curley et sa femme, l'un se voit champion de boxe et l'autre, actrice de théâtre ou de cinéma.

La fatalité (chapitre 5)

16. C'est la fin de la semaine, comme tous les dimanches, les hommes jouent au fer.

17. et 18. Lennie et la femme de Curley sont réunis dans la grange. Lennie a tué son chiot comme il avait tué les souris et la femme de Curley se sent horriblement seule. Chacun raconte son propre rêve, pour l'un la ferme, pour l'autre le théâtre. L'extérieur est représenté par le tintement des fers, seule la femme de Curley y prête attention.

19. Juste avant que Lennie ne tente de faire taire la femme de Curley, la lumière a baissé et éclaire désormais à la façon d'un projecteur : la jeune femme va tenir un rôle inoubliable. La mort des souris, la mort du chiot, la scène à Weed sont autant d'éléments annonciateurs de la mort de la femme.

La mort de Lennie (chapitre 6)

20. Lennie meurt au bord de la rivière à l'endroit que George lui avait indiqué en cas de problème.

21. Le paysage est le même qu'au chapitre 1, le soir tombe sur la nature tranquille. La même scène se reproduit, Lennie s'agenouille pour boire dans la rivière. Il regrette le coulis de tomates pour accompagner les haricots comme il l'avait fait dans le premier chapitre. George lui répète le rêve de la ferme avec sa conclusion « on vivra comme des rentiers ». Pendant ce temps, les voix de la battue se rapprochent.

22. George tue Lennie, comme Candy avait tué son chien. La mort de la femme de Curley était accidentelle, celle de Lennie est une exécution mais aussi un acte de mansuétude pour soustraire Lennie au lynchage.

23. Slim comprend tout de suite comment le drame s'est dénoué : « Y'a des choses qu'on est obligé de faire ». Par contre, Carlson pense à une lutte, et ni lui ni Curley ne comprennent : « Qu'est-ce qu'ils peuvent avoir qui leur fait mal à ces deux-là ? ». L'acte de George n'est ni approuvé ni condamné par le narrateur.

24. Le roman est théâtral par l'entrée en scène des personnages. Le nombre de lieux est restreint : deux scènes à la rivière, deux scènes dans les baraquements, deux scènes dans la grange. Le nombre de personnages est lui aussi réduit : Lennie, George, Curley, sa femme, Slim, Candy, Crooks. Le dénouement est annoncé dès le départ : George indique le refuge en cas de bêtise ; les souris, le chiot ont initié la série. Le roman est découpé en cinq chapitres, le chapitre 1 fonctionnant comme un prologue, comme une tragédie classique est découpée en cinq actes et les cinq chapitres se répondent. Toute la « pièce » se joue entre le vendredi et le dimanche. Le texte donne des indications de lumière et les scènes clés sont éclairées comme par un projecteur. Enfin, la répétition du rêve fonctionne comme une ponctuation du chœur.

Prolongements

Au cinéma

1. L'affiche est à la fois fidèle et infidèle au roman. Deux hommes, un géant et un plus petit marchent

dans une campagne fertile qui s'étend à perte de vue. Ils sont habillés en ouvriers agricoles. Cependant, l'image n'appartient pas au roman.

Au théâtre

2. Le roman (ou la longue nouvelle) a été conçu par l'auteur lui-même comme un roman théâtral (voir à ce sujet la réponse à la question 24).

3. et 4. Les deux personnages sont George et Lennie. La scène reproduit les deux moments où Lennie boit dans la rivière (chapitres 1 et 6) mais cette dernière a été remplacée par un abreuvoir. George a la main sur le dos de Lennie pour lui demander de se modérer. Les hommes (salopette, jean, chapeau) portent des vêtements conformes au roman.

La grande dépression en photographie

5. L'image de gauche montre une caravane en mauvais état, plantée sur un terrain pelé. Quatre jeunes enfants sont visibles. La femme et les enfants dissimulés dans la caravane regardent la photographe. Cette photographie constitue un témoignage des conditions de vie des migrants qui partaient vers l'Ouest.
La photographie de droite montre deux hommes qui marchent sur une route, en s'éloignant de la photographe. Un sac et une valise rassemblent leurs effets. Ces deux hommes font penser à George et Lennie à cause de la disproportion de taille. La route devant eux est déserte. Ils dépassent un panneau publicitaire qui enjoint à prendre le train pour voyager « relax ». La photographie donne un sentiment de solitude, les hommes étant perdus dans l'espace vide. Il y a une certaine ironie du fait de la superposition des deux piétons et de la représentation d'un homme d'affaire qui se repose dans un train. Le décalage que cela crée contient une charge critique.

Atelier méthode : se constituer progressivement une culture littéraire p. 270-271

1. Le genre de l'œuvre

Activité 1
a. *L'Assommoir* est un roman (réponse 1).
b. C'est un roman réaliste (réponse 4).

Activité 2
1. *Les Fourberies de Scapin* : théâtre (comédie)
2. *Les Trois mousquetaires* : roman
3. *Les Misérables* : roman
4. *La Vénus d'Ille* : conte fantastique
5. *Le Cid* : théâtre (tragi-comédie)
6. *Des souris et des hommes* : roman
7. *L'École des femmes* : théâtre
8. *Carmen* : nouvelle
9. *Antigone* : théâtre (tragédie)
10. *Alcools* : poésie
11. *Le Journal d'Anne Frank* : autobiographie
12. *Claude Gueux* : roman (proche du pamphlet)
13. *Cyrano de Bergerac* : théâtre
14. *Lettres persanes* : roman épistolaire
15. *Candide ou l'optimisme* : conte philosophique
16. *Vendredi ou la vie sauvage* : roman

2. L'auteur et le siècle

Activité 3
Les œuvres d'Émile Zola sont : **3.** *Au Bonheur des Dames* **– 4.** *L'Assommoir* **– 6.** *Nana* **– 11.** *J'accuse* **– 13.** *Germinal* **– 16.** *Thérèse Raquin* **– 17.** *La Bête humaine* **– 20.** *Le Ventre de Paris*

Activité 4
On peut citer, entre autres : *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo ; *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire ; *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal ; *Le Rêve*, d'Émile Zola ; *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.
Les élèves pourront se reporter aux frises chronologiques situées à la fin du manuel.

Activité 5
Émile Zola est né à Paris le 2 avril 1840 et y est mort le 29 septembre 1902.
C'est le fils unique de Francesco Zola (ingénieur de travaux publics originaire d'Italie) et d'Émilie Aubert. Le père meurt en 1847, laissant Émile et sa mère sans ressources.
Le jeune homme échoue par deux fois au baccalauréat. Il fréquente Paul Cézanne qui devient un ami proche et l'initie aux arts graphiques.
En 1858, il va vivre à Paris avec sa mère. Il y est embauché par Louis Hachette et commence en bas de l'échelle, en tant que commis. Mais ce poste et ceux qu'il obtiendra ensuite lui permettent de rencontrer nombre d'écrivains, dont Sainte-Beuve, Hippolyte Taine et Émile Littré. À partir de 1863, Zola publie des critiques littéraires et artistiques dans différents journaux et parvient peu à peu à publier des contes et des romans en feuilletons, parvenant ainsi à une aisance financière qu'il avait perdue depuis la mort de son père.
Zola était un travailleur forcené, qui s'imposait un emploi du temps strict et très chargé. Cela lui a permis de publier autant (près de cinquante livres) et d'atteindre une grande aisance d'écriture.

Il s'est peu engagé politiquement, sauf pour l'Affaire Dreyfus avec son article « J'accuse » publié dans *L'Aurore* le 13 janvier 1898. Suite à cela, il devra s'exiler en Angleterre jusqu'en juin 1899.
Il sera ami avec les frères Goncourt, ainsi qu'avec Gustave Flaubert, Alphonse Daudet et Ivan Tourgueniev et il fréquentera Guy de Maupassant, Huysmans ou Stéphane Mallarmé. Enfin, parmi les peintres, il se rapprochera d'Édouard Manet, Camille Pissarro, Jean Renoir et Alfred Sisley.

3. Le registre de l'œuvre

Activité 6
Zola a voulu nous montrer combien la situation de Gervaise était pitoyable, combien sa vie pouvait être pénible.

4. L'essentiel du texte

Activité 7
La phrase qui correspond le mieux à l'extrait de *L'Assommoir* est la phrase 3.

Activité 8
1. *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand
2. *Les Raisins de la colère*, de John Steinbeck
3. *Poèmes à Lou,* Guillaume Apollinaire
4. *Les Misérables*, Victor Hugo
5. *Roméo et Juliette*, William Shakespeare
6. *La Parure*, Guy de Maupassant

5. Votre jugement sur l'œuvre

Activité 9
Ce questionnaire a pour but d'aider les élèves à mettre des mots sur les sentiments qu'ils ont ressentis à la lecture de l'œuvre. On pourra leur proposer d'autres termes.

6. L'œuvre dans son contexte

Activité 10
Des œuvres sur la vie d'une femme, on en trouve de nombreuses, d'époques et de genres variés. On peut citer : *Lucie Aubrac*, *Persepolis*, *Camille Claudel*, etc.
Quant à la vie misérable des ouvriers au XIXe siècle, on peut chercher dans l'œuvre d'Émile Zola, qui a souvent traité ce thème.

Cap sur le brevet : *Grâce et dénuement* p. 272-273

QUESTIONS

Les transformations de la ville

1. Les Gitans ont élu domicile dans la périphérie Est d'une ville (l. 1-2).

2. Ils côtoient des zones de pavillons et des logements sociaux (l. 3).

3. Le paysage est formé de décharges, de terrains vagues, d'un ancien potager qu'occupent les Gitans. Le terrain ressemble à une décharge : « La terre, pleine de fondrières, était incrustée de verres cassés, de morceaux de pneus et de bouts de ferrailles. Des portières de voiture démolies servaient de ponts sur les grandes flaques qu'apportait la pluie. Une poubelle municipale scellée sur un socle municipal débordait. Un pommier finissait de mourir dans le sol pelé, couvert de détritus et d'un peu de bois pourri. » (l. 13-17). Les caractérisations évoquent la saleté, la mort et la destruction. Le lieu est hostile à la façon d'un champ de bataille.

4. Autrefois, la campagne s'étendait à cet endroit : « une immensité sous le blé » (l. 5) ; « Les dernières terres agricoles avaient disparu » (l. 5). Ne restent de cette époque qu'un pommier rabougri et de l'herbe pelée. Le pronom « on » de cette phrase représente tous ceux qui habitent l'endroit.

5. Le jugement négatif de l'auteur est perceptible à travers la description qu'il fait du paysage mais aussi à travers ses commentaires au présent ou entre parenthèses : « dans cette périphérie qui dissout les enchantements » (l. 1-2) ; « comme si les grands hommes de la Nation ne pouvaient se fourvoyer dans ces développements urbains avortés » (l. 9-10).

Les Gitans

6. Les collectivités locales ont raté l'urbanisation, la police et les huissiers expulsent les Gitans.

7. La pauvreté des Gitans transparaît dans le lieu où ils habitent mais également dans leur apparence puisque les belles-filles d'Angéline portent des « cardigans râpés » (l. 24) et les enfants « avaient des corps secs comme des triques » (l. 28-29).

8. Les femmes vocifèrent (l. 26) et Angéline crie (l. 30). D'après ces deux verbes, les Gitans ne s'expriment qu'à voix forte.

9. Quand Angéline crie « Apportez-moi du petit bois ! » (l. 30), ses paroles sont rapportées au discours direct. En revanche, « qu'il se tienne un peu tranquille ou qu'il aille aider son père » (l. 26-27), est au style indirect libre.

10. L'une ou l'autre vociférait : « Tiens-toi un peu tranquille ou va aider ton père ! »

11. Les enfants sont toujours en mouvement : ils courent (l. 25), ils s'éclipsent (l. 28), ils grimpent à l'arbre (l. 29) et ils crient (l. 28). Tous sont des verbes d'action.

12. Les Gitans apportent de la vie et de la joie là où ils s'installent, et cela essentiellement grâce à l'énergie et à l'enthousiasme des enfants qui courent de partout. La joie des adultes est plus intérieure, comme l'exprime Angéline : « Elle était joyeuse, et plus que les autres, comme si elle avait fini par comprendre que la joie se fabrique au-dedans. » (l. 31-32).

RÉÉCRITURE

On avait muré l'hôtel désaffecté sous leurs yeux. **La police et les huissiers avaient chassés** la tribu d'Angéline et elle vint occuper le potager début septembre.

DICTÉE

Ce texte est tiré du début du chapitre 2 du même ouvrage. Les principaux points qu'elle met en avant sont : l'accord sujet/verbe et l'accord du participe passé.

Ils étaient des Gitans français qui n'avaient pas quitté le sol de ce pays depuis quatre cents ans. Mais ils ne possédaient pas les papiers qui d'ordinaire disent que l'on existe : un carnet de voyage signalait leur vie nomade. Elle n'était cependant qu'un souvenir de la vieille. Les lois et les règles modernes avaient compliqué le passage d'une ville à une autre et ils s'étaient sédentarisés comme la plupart des Gitans. L'ouverture économique amenait sur les marchés des produits moins chers qu'il ne leur en coûtait pour les fabriquer eux-mêmes. C'est ainsi que les femmes avaient perdu la vannerie. Ils étaient en dehors. On nous croit disparus, disait souvent Angéline, sans vouloir parler du grand holocauste.

Alice Ferney, *Grâce et dénuement* (1997), © Actes Sud

RÉDACTION

Cet exercice demande à l'élève d'utiliser les compétences suivantes : rédiger un récit, intégrer une description à visée argumentative, insérer un dialogue argumentatif, tenir compte des indications fournies par le texte. Les élèves pourront se reporter aux chapitres 26, 27 et 28 du cahier du Brevet (p. 414-416 du manuel).

Lecture personnelle : *Grâce et dénuement* p. 275

LE ROMAN

Entrer dans le roman

● Le titre oppose la grâce qui fait référence à la beauté et/ou à la faveur accordée par Dieu, et le dénuement, synonyme de manque, autrement dit le plein et le vide, une richesse accordée et une richesse refusée. Cette opposition s'exprime dans la photographie de couverture dans le contraste entre l'enfant qui rit, principale richesse et espoir du clan, et la précarité de l'existence marquée par les vêtements trop grands de l'enfant, le terrain nu, les modestes caravanes.

● Le début du roman nous fait pénétrer dans l'univers des Gitans, dans la tribu de la vieille Angéline, qui est dans l'entre-deux : ni à la campagne ni en ville, dans une sorte de *no man's land* ; ni nomades ni vraiment sédentarisés puisqu'ils circulent au « gré des expulsions ». Ce début coïncide avec l'expulsion et l'installation sur un terrain laissé à l'abandon. Le roman s'achève sur une nouvelle expulsion et le retour du printemps. Entre les deux, le clan a subi une mutation.

Le début du récit est favorable aux personnages des gitans, expulsés, tenus en dehors de la société mais qui ont su conserver une grande vitalité (voir le Cap sur le brevet qui étudie le début du roman, p. 272-273 du manuel).

La tribu

● Angéline dirige le clan constitué de ses cinq fils, de ses quatre belles filles et de ses sept petits-enfants. Elle a connu la vie nomade, le temps des roulottes tirées par des chevaux, les travaux de vannerie puis la sédentarisation forcée. Elle a moins de soixante ans mais elle paraît plus vieille. Elle est veuve, son mari qu'elle a aimé pour les petits qu'il lui a donnés a été battu à mort parce qu'il avait été surpris en train de voler. Angéline se souvient avoir enfanté dans les champs. Elle tire les cartes et parle avec « son » esprit, son ange-gardien, Ysoris.

Angéline a toute autorité, ses fils lui ont demandé l'autorisation de se marier, elle seule peut les critiquer, ils ne l'ont jamais quittée. Quand Esther veut faire la lecture, elle vient d'abord parler avec Angéline. Sa mort marque la fin d'une époque, le clan est réduit, les enfants vont tous aller à l'école, les femmes veulent savoir lire, la sédentarisation s'accélère.

● Les familles sont constituées de la manière suivante :
– Angelo, l'aîné, est célibataire. À la fin du récit, il va s'établir avec Helena, son ancienne belle-sœur.
– Antonio est marié avec Nadia, la belle-fille préférée d'Angéline qui lui a prêté sa propre robe de mariage pour ses noces. Ils ont une fille Mélanie, mais Nadia ne peut plus avoir d'enfants, son mari la trompe sans cesse avec des « gadjés », elle en est malheureuse. L'espoir revient à la fin du récit, son ventre ne cesse plus de grossir.
– Simon est marié avec Helena. Ils ont deux filles, Hana et Priscilla. Simon, le fou, la bat. Helena va finir par partir avec ses deux filles et s'installer dans un appartement. Simon, arrêté par la police, sera interné.
– Joseph, le géant, surnommé Moustique par antiphrase, est marié avec Milena que tout le monde juge bête, à commencer par sa belle-mère. Ils ont deux enfants, Carla et Mickaël. C'est un bon mariage et Angéline finira par reconnaître que son fils a de la chance de l'avoir. Milena, au fur et à mesure que le clan vacille, trouve de la force et trouve les mots. Quand ils quittent le camp, elle attend un enfant.
– Lulu, le plus jeune, est marié avec Misia, la plus belle des filles mais aussi une éternelle insatisfaite. À 22 ans, elle a déjà trois enfants : Anita, l'aînée des petits-enfants, Sandro qui mourra et Djumbo, le bébé qui naît au cours du roman. Quand ils quittent le camp, elle est de nouveau enceinte.
● Les Gitans ne veulent rien devoir à personne, ils sont fiers et très malheureux de ne plus pouvoir vivre de leur travail. La famille et surtout les enfants passent en premier.
● Les femmes et les hommes vivent chacun de leur côté. Les hommes veulent des enfants, les femmes aimeraient espacer les grossesses mais sont emplies de fierté quand elles sont enceintes. Elles s'occupent des enfants, lavent, cuisinent, pourvoient à la nourriture. Les hommes parlent à leur femme comme des brutes.
● Les relations dans les couples mettent à mal l'unité du camp. Antonio est un séducteur. Simon bat sa femme et, quand elle part, il convoite Milena. Quand Angelo tombe amoureux d'Esther, la gadjé, il devient comme un fantôme et envisage de quitter le camp. Angéline assiste impuissante à la dégradation de la situation sans pouvoir renier ses fils.
● Les enfants sont la richesse et l'espoir du clan. La plupart des femmes se sentent comblées lorsqu'elles portent un enfant. Mais les enfants sont souvent laissés à eux-mêmes, ils ne vont pas à l'école, n'ont pas de jouets, sont malpropres. On leur confie des tâches comme le tri des boulons. L'arrivée d'Esther va considérablement modifier leur vie.

Esther, un révélateur

● Esther Duvaux est bibliothécaire. Elle connaît les Gitans depuis un an, elle les a suivis de camp en camp, et tout ce temps a été nécessaire pour qu'on lui laisse faire la lecture aux enfants chaque mercredi. Elle a été infirmière pendant dix ans, elle accompagnait les mourants, avant de changer de métier. Elle a 40 ans, trois garçons de quatre, sept et dix ans et un mari architecte, qui, malgré les demandes des membres du clan, resteront à l'écart. Angéline dit d'elle qu'elle est « une sacrée fille ». Esther vient faire la lecture aux enfants parce que, selon elle, « la vie a besoin de livres ».
● Après l'accord d'Angéline, elle commence à venir chaque mercredi. Les premiers à l'accepter sont les enfants qui se mettent à l'attendre. Puis, Angéline lui présente sa famille et les adultes aussi commencent à traîner autour de la Renault jaune. Par la suite, c'est Misia qui lui accorde un geste de reconnaissance en lui confiant son enfant Djumbo à tenir. Dès lors les femmes se pressent autour d'elle pour la questionner. Au début de la deuxième partie, « elle [est] devenue le plaisir de leur vie ». Elle partage le café et parle avec Angéline. Le jour où Esther révèle qu'elle est Juive, Angéline lui confie la déportation de ses parents et l'embrasse sur la joue, elles partagent un morceau de mémoire.
Esther commence aussi à intervenir en dehors de son rôle de lectrice. Elle emmène les femmes chercher de l'eau. Elle passe parfois juste pour dire bonjour. Tous les Gitans commencent à s'approprier les livres : les enfants et les femmes lui volent des livres qu'ils lui rendent ensuite, pour les posséder un peu, les femmes sont fières de voir leurs enfants avec des livres, Angelo emprunte un livre d'art, Angéline s'approprie un abécédaire. Angéline se met à appeler Esther « ma fille » comme ses belles-filles. Esther reçoit un chemisier en cadeau. Ils vont au zoo tous ensemble.
● Mais Esther est aussi une perturbation, Angelo tombe fou amoureux d'elle et envisage de quitter le camp. Elle forme le projet d'inscrire Anita à l'école, et celle-ci est alors confrontée à la méchanceté, jalousée par ses cousins. Esther intervient à la mairie et tente de connaître les envies et les besoins des Gitans. Elle mesure, avec l'inscription à l'école, l'ostracisme qui pèse sur eux.

Des exclus

● Les Gitans, relégués en périphérie de la ville, dans des terrains vagues, ne trouvent pas d'aire d'accueil. Le maire refuse de construire un terrain, pourtant imposé par la loi, par peur de perdre l'élection. À la mort de l'institutrice, une procédure d'expulsion est engagée. Les hommes souffrent

d'être sans travail, ils récupèrent des métaux qu'ils vendent, volent mais leur fierté leur interdit de se faire balayeurs. Ils souhaiteraient obtenir le RMI.

● Sans cesse, les Gitans sont ignorés ou rejetés : les poubelles ne passent pas, Lulu et Misia ne peuvent inscrire Djumbo à l'état-civil, Misia attend pour être admise alors qu'elle accouche parce qu'elle n'a pas de sécurité sociale, Sandro est renversé par une voiture qui ne s'arrête pas mais aucune enquête ne suit, la directrice de l'école refuse d'inscrire Anita.

Angéline constate : « si on obéissait à tout, on serait déjà mort ».

La fin d'une époque

● « Ce fut le début des malheurs. » Voilà comment est évoqué le départ d'Helena avec ses deux filles qui inaugure la mauvaise série. Après qu'elles sont parties, Simon devient odieux, sa belle sœur Misia le gifle. Il est ensuite arrêté par la police et sa mère le renie en disant qu'elle ne le connaît pas. Sandro, l'enfant de Lulu et Misia meurt après avoir été fauché par une voiture. Angéline se laisse mourir en refusant toute nourriture et s'éteint à l'hôpital, seule : pour la première fois, ses fils ont désobéi. Enfin, les survivants sont de nouveau expulsés et Angelo quitte à son tour le clan pour s'installer avec Helena.

● Le roman s'achève néanmoins sur une note d'espoir : les trois femmes des couples qui partent ensemble sont enceintes ; tous les enfants vont à l'école, à l'image d'Anita et les mères veulent à leur tour apprendre à lire. Les pères, notamment Lulu, tiennent à voir leurs enfants aller à l'école.

Les outils de la langue

I Révisions : natures et fonctions

1 Les classes grammaticales p. 278-279

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 **Jane :** nom propre
bond : nom commun masculin singulier
mur : nom commun masculin singulier
tableau : nom commun masculin singulier
œil : nom commun masculin singulier
porte : nom commun féminin singulier
chambre : nom commun féminin singulier
croûte : nom commun féminin singulier
port : nom commun masculin singulier
Nice : nom propre
bateaux : nom commun masculin pluriel
eau : nom commun féminin singulier
point : nom commun masculin singulier
couleurs : nom commun féminin pluriel
genre : nom commun masculin singulier
tableaux : nom commun masculin pluriel
hôtels : nom commun masculin pluriel
ombre : nom commun féminin singulier
bonheur : nom commun masculin singulier

2 **1. le :** masculin singulier, détermine « couloir »
la : féminin singulier, détermine « trappe »
2. notre : masculin singulier, 1re personne du pluriel, détermine « travail »
votre : féminin singulier, 2e personne du pluriel, détermine « analyse »
3. le : masculin singulier, détermine « ciel »
la : féminin singulier, détermine « ville »
4. une : féminin singulier, détermine « maison »
un : masculin singulier, détermine « palais »
5. leur : féminin singulier, 3e personne du pluriel, détermine « position »
leur : féminin singulier, 3e personne du pluriel, détermine « réaction »
6. cette : féminin singulier, détermine « composition »
la : féminin singulier, détermine « demande »
notre : féminin singulier, 1re personne du pluriel, détermine « cliente »
7. mon : masculin singulier, 1re personne du singulier, détermine « voyage »
des : masculin pluriel, détermine « paysages »
des : masculin pluriel, détermine « monuments »

3 **1. bas :** qualifie « soleil », masculin singulier
rougeâtre, pâle : qualifient « lumière », féminin singulier
2. silencieuse, jeune : qualifient « fille », féminin singulier
3. rapide : qualifie « voiture », féminin singulier
strident : qualifie « crissement », masculin singulier
4. authentique : qualifie « tableau », masculin singulier
5. sincère : qualifie « elle », féminin singulier
grand : qualifie « projet », masculin singulier
6. injuste : qualifie « note », féminin singulier

4 La destruction des Tournelles ne fut pas provoquée **par** des difficultés financières mais **par** un accident : **en** 1559, rue Saint-Antoine, **lors du** tournoi **pour** le mariage des princesses, le roi Henri II fut mortellement blessé **devant** ce palais d'un éclat de lance, **par** Gabriel de Montgomery, « le plus bel homme et le meilleur gendarme de ce temps-là », **selon** Sauval. Catherine de Médicis, sa veuve, décida de faire raser les Tournelles et s'installa **dans** son nouvel hôtel aux Halles. **Dans** le parc à l'abandon, un marché aux chevaux s'installa **pour** de longues années.

É. Hazan, *L'Invention de Paris* (2002), © Éditions du Seuil

5 **1. sommes levés :** indicatif passé composé, 1re personne du pluriel, masculin
est entrée : indicatif passé composé, 3e personne du singulier, féminin
2. semblait : indicatif imparfait, 3e personne du singulier, féminin
avoir compris : infinitif passé
aviez dit : indicatif, plus-que-parfait, 2e personne du pluriel
3. arrête : impératif présent, 2e personne du singulier
peux : indicatif, présent, 2e personne du singulier
4. faudrait : conditionnel présent, 3e personne du singulier
fassiez : subjonctif présent, 2e personne du pluriel
5. prendrai : indicatif futur, 1re personne du singulier, masculin
suis : indicatif présent, 1re personne du singulier, masculin.
6. avait été : plus-que-parfait de l'indicatif, 3e personne du singulier, masculin

aurions pu : conditionnel passé 1re forme, 1re personne du pluriel
sortir : infinitif présent
7. prenant : participe présent
ouvrit : passé simple de l'indicatif, 3e personne du singulier, féminin

6 **1. je :** 1re personne du singulier, sujet du verbe « préfère »
au tien : masculin, 2e personne du singulier, COI du verbe « préfère »
2. elle : féminin, 3e personne du singulier, sujet du verbe « demande »
se : 3e personne du singulier, COI du verbe « demande »
celui : masculin, 3e personne du singulier
3. on : 3e personne du singulier, sujet du verbe « est arrivé »
4. aucun : masculin singulier, sujet du verbe « a eu »
nous : 1re personne du pluriel
5. tous : pluriel, sujet du verbe « avez entendu »
vous : 2e personne du pluriel, sujet du verbe « avez entendu »
elle : féminin, 3e personne du singulier, COI de « parler »
6. on : 3e personne du singulier, sujet du verbe « prend »
la vôtre : féminin, 2e personne du singulier
la nôtre : féminin, 1re personne du singulier

7 **1.** ici ; tant **– 2.** combien **– 3.** souvent **– 4.** attentivement ; parfaitement **– 5.** très **– 6.** beaucoup

8 **1.** Oh (interjection) ! Regarde ! Les (déterminant) éléphants arrivent (verbe) !
2. Nous (pronom) venons de chez (préposition) lui (pronom), il était malade (adjectif).
3. Il se leva (verbe pronominal), prit (verbe) ses (déterminant) affaires et (conjonction de coordination) se dirigea vers (préposition) la porte (nom commun).
4. Hélas (interjection), notre (déterminant) histoire n'a pas été choisie (verbe).
5. Quand (conjonction de subordination) vous aurez fait 5 kilomètres (nom commun), dirigez-vous vers (préposition) la droite. Ensuite (adverbe), la (déterminant) maison ne sera plus qu'à quelques (déterminant) minutes.
6. Eh (interjection) ! Toi (pronom), là-bas ! Attends (verbes) !

Orthographe

1. Vous avez toujours préféré de bons repas à des voyages.
2. Leurs voitures polluent trop. Les vôtres, par contre, respectent les nouvelles normes.
3. Comment croyez-vous atteindre ces forêts ?
4. Nous choisissons des livres : pouvez-vous nous aider ?
5. Considérez-vous ces technologies obsolètes ?
6. Nous gardons nos parts et vous les vôtres !

2 Le nom et ses déterminants p. 280-281

Entraînez-vous !

Identifier

1 **1. amis :** nom commun concret
été : nom commun concret
Midi : nom propre
2. Mélanie : nom propre
colère : nom commun abstrait
3. enfants : nom commun concret
musée : nom commun concret
4. sosie : nom commun concret
George Clooney : nom propre
5. peur : nom commun abstrait
angoisse : nom commun abstrait
bruit : nom commun concret

2 **1. une :** article indéfini féminin singulier
un : article indéfini masculin singulier
des : article indéfini féminin pluriel
quel : déterminant exclamatif masculin singulier
2. ta : déterminant possessif, 2e personne du singulier, féminin (un possesseur)
ma : déterminant possessif, 1re personne du singulier, féminin (un possesseur)
3. ces : déterminant démonstratif simple masculin pluriel
4. du : article partitif masculin singulier
5. leurs : déterminant possessif, 3e personne du pluriel, féminin (plusieurs possesseurs)
le : article défini masculin singulier
la : article défini féminin singulier

Manipuler

3 **1.** Jean rentre bredouille : il n'a pêché **aucun** poisson.
2. Elle adore ce coin. Elle dit en connaître **tous les** recoins.
3. Certaines séries télévisées sont bien trop violentes pour être diffusées à 20 h 50.
4. Il n'y a plus votre pointure pour ce modèle. Vous allez devoir choisir une **autre** paire de chaussures.
5. Ce n'est pas un, mais **plusieurs** ennemis que vous allez devoir affronter.
6. Ça y est ! J'ai fini d'emballer **tous** mes livres !

4 **Un** rugissement venu **des** entrailles de **la** mer fit tourner **la** tête de Mitch. Il cria. **Un** monstre sorti **des** eaux fonçait vers lui ! C'était **une** péniche lourde de trois cent cinquante tonnes ! Porté par **une** vague plus forte que **les** autres, **le** bateau fou cassait tout sur **son** passage. **Une** main secourable tira Mitch hors de **sa** cachette : Gary ! **Les deux** compagnons coururent, poursuivis par **le** cétacé de métal. **Les** obstacles volaient comme **des** quilles. **Une** mine explosa et **la** barge fit **une** embardée. Quand **la** proue se renversa sur **le** côté et dépassa **les** hommes **du** futur, ils purent voir **le** fond éventré de l'embarcation. **Cette** dernière racla **le** sable sur une dizaine de mètres avant de terminer **sa** longue glissade cahotante dans **un** ultime crissement de métal torturé.

Ch. Lambert, *La Brèche* (2005), © Fleuve noir

Orthographe

1. Les enfants sont épuisés : **leurs** cartables sont trop lourds. → L'enfant est épuisé : son cartable est trop lourd.
2. Je crois qu'ils vont rater **leur** avion. → Nous croyons qu'il va rater son avion.
3. Cela fait trois semaines qu'elle n'a pas écrit sur **son** blog. → Cela fait trois semaines qu'elles n'ont pas écrit sur leurs blogs.
4. Martine voudrait remplacer **sa** voiture. → Martine voudrait remplacer leur voiture / leurs voitures.

3 Les pronoms p. 282-283

Entraînez-vous !

Identifier

1 **1. laquelle :** pronom interrogatif
celle : pronom démonstratif
2. nous : pronom personnel
vous : pronom personnel
ils : pronom personnel
3. certains : pronom indéfini
tout : pronom indéfini
4. tu : pronom personnel
la : pronom personnel
5. je : pronom personnel
celui-ci : pronom démonstratif
6. je : pronom personnel
ceux-là : pronom démonstratif
que : pronom relatif
tu : pronom personnel

2 Le jour de la fête arriva. Mme Loisel eut un succès. **Elle** (remplace « Mme Loisel ») était plus jolie que **toutes** (remplace « les autres femmes »), élégante, gracieuse, souriante et folle de joie. Tous les hommes **la** (remplace « Mme Loisel ») regardaient, demandaient son nom, cherchaient à être présentés. Tous les attachés du cabinet voulaient danser avec **elle** (remplace « Mme Loisel »). Le ministre **la** (remplace « Mme Loisel ») remarqua. **Elle** (remplace « Mme Loisel ») dansait avec ivresse, avec emportement, grisée par le plaisir, ne pensant plus à **rien**, dans le triomphe de sa beauté, dans la gloire de son succès, dans une sorte de nuage de bonheur fait de tous ces hommages, de toutes ces admirations, tous ces désirs éveillés, de cette victoire si complète et si douce au cœur des femmes.
Elle (remplace « Mme Loisel ») partit vers quatre heures du matin. Son mari, depuis minuit, dormait dans un petit salon désert avec trois autres messieurs **dont** (remplace « trois autres messieurs ») les femmes s'amusaient beaucoup. **Il** (remplace « son mari ») **lui** (remplace « Mme Loisel) jeta sur les épaules les vêtements **qu'**(remplace « les vêtements ») **il** (remplace « son mari ») avait apporté pour la sortie, modestes vêtements de la vie ordinaire, **dont** (remplace « modestes vêtements ») la pauvreté jurait avec l'élégance de la toilette de bal. **Elle** (remplace « Mme Loisel ») **le** (remplace « dont la pauvreté […] de bal ») sentit et voulut s'enfuir, pour ne pas être remarquée par les autres femmes **qui** (remplace « les autres femmes ») s'enveloppaient de riches fourrures.

G. de Maupassant, *La Parure* (1884)

3 **1. Ils** seront exposés à la grande galerie.
2. Je **l'**ai vue arriver sur moi très vite.
3. Ève m'a dit qu'elle **la** préférait.
4. Nous sommes allés en randonnée avec **eux**.
5. Nous n'avons jamais pu le rencontrer.

4 **1.** Je n'ai **rien** vu dans cette pièce.
2. Parmi vous, seuls **certains** obtiendront leur diplôme.
3. Est-ce que tu veux boire **quelque chose** ?
4. L'un comme **l'autre** conviendra parfaitement.
5. Je défie **quiconque** de résoudre ce problème.
6. Nul n'est parfait !

Orthographe

1. La jeune fille que j'ai rencontrée est **telle** que je l'imaginais.
2. Tu as dû croiser les hommes avec **lesquels** j'ai discuté hier soir.
3. Peux-tu me dire s'il existe **d'autres** albums de cet artiste ?
4. Elles sont parties rejoindre leurs amis sur la Côte d'Azur.

5. Laquelle d'entre vous est partie de la soirée sans me dire au revoir ?

4 L'adjectif qualificatif p. 284-287

OBSERVATION

Réviser

1 Les noms sont placés en gras, les adjectifs qui les qualifient sont soulignés.

Watson a décidé de se déguiser pour une filature.
Bien évidemment, j'avais revêtu une <u>autre</u> **apparence** que la mienne, celle que je prêtais à un <u>vieux</u> **conservateur** de **province** : **poil** <u>gris</u>, **barbe** <u>clairsemée</u>, et surtout un <u>bon</u> **pied** de moins : j'ai de <u>grandes</u> **facilités** à réduire ma **taille**. […]
Ce fut donc sous cet **aspect** <u>rassurant</u> et légèrement <u>cacochyme</u> que j'avais loué une **chambre** dans un **hôtel** <u>discret</u> de la **rue** de **Bellechasse**, au **cœur** de ce qu'on appelle à **Paris** le **quartier** des **ministères**. Je me présentai à la **direction** des **Dons et Legs** vers les <u>trois</u> **heures**. <u>Sinistre</u> **bâtiment**, en **vérité**, **façade** <u>grise</u> et sans **relief** surmontée d'un **drapeau** <u>dépenaillé</u> <u>insensible</u> à la **brise** du <u>premier</u> **printemps**. Sous la **voûte** <u>parcourue</u> de **courants** d'**air** qui ouvrait **rue Vaneau**, je m'adressai à un **gnome** <u>solennel</u>, <u>coiffé</u> d'une <u>monumentale</u> **casquette** <u>galonnée</u>. Il me prodigua des **explications** extrêmement <u>confuses</u>, dont je promis d'arguer éventuellement pour justifier mes **errances** et mes **indiscrétions**.

René Reouven, *L'Assassin du boulevard* (1985), © Éditions Denoël

2 Ces adjectifs servent à décrire le nom, à le qualifier.
Épithètes liées : autre, vieux, gris, clairsemée, bon, grandes, rassurant, cacochyme, discret, trois, sinistre, grise, dépenaillé, insensible, premier, parcourue, solennel, monumentale, galonnée, confuses
Épithète détachée : coiffé

3 Les adjectifs utilisés pour décrire la transformation du narrateur renforcent l'impression de vieillesse, de bonhomie du personnage, endossé par Watson. Il semble bien s'être transformé en ce vieux conservateur rassurant qui lui permettra de mener son enquête.
Quant au bâtiment, il apparaît vieux, sale et usé. Les adjectifs utilisés donnent une impression de délabrement.

Approfondir

4 « Je suis un homme sage » est une phrase neutre ;
« Je suis un homme très sage » contient un superlatif absolu ;
« Je suis le plus sage des hommes » contient un superlatif de supériorité.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 Les adjectifs qualificatifs sont soulignés, les noms qu'ils qualifient en gras et le degré des adjectifs est placé entre parenthèse.
1986 fut, me semble-t-il, l'**année** <u>la plus traumatisante</u> (superlatif de supériorité) de ma vie. Quand mes parents se séparèrent, avant de nous installer dans une **maison** <u>plus petite</u> (comparatif de supériorité), nous dûmes loger chez des voisins. J'eus une <u>mauvaise</u> **jaunisse** et j'entrai dans un <u>nouveau</u> **lycée**. Tous ces coups du sort n'annonçaient-ils pas que je cèderais bientôt à ma passion pour Arsenal ? Il faudrait être <u>aveugle</u> pour le nier. […]
Dans **une de ses nouvelles** <u>intitulée</u> *Un père en hiver*, l'**écrivain** <u>américain</u> André Dubus raconte l'histoire d'un père qu'un divorce a séparé de ses <u>deux</u> **enfants**. Quand il les retrouve, en hiver, leurs **rapports** sont <u>maussades</u> et <u>tendus</u>. Les après-midi s'écoulent dans des concerts de jazz, des cinémas, des restaurants où **ils** se dévisagent, <u>muets</u>. Mais en été, ils vont tous à la plage et l'entente renaît.

N. Hornby, *Carton jaune* (1992), © Éditions Plon

2 Les adjectifs relevés sont en gras, leur degré d'intensité est placé entre parenthèses.
Conséquence paradoxale d'un succès qui a dépassé toutes les prévisions, Luke est aujourd'hui un groupe à la fois **plus fort** (comparatif de supériorité) et **plus vulnérable** (comparatif de supériorité). Un peu comme ces dauphins trop vite portés sur un trône **trop large** (superlatif de supériorité) – ni plus ni moins le leadership d'un certain rock français exalté –, ils savent qu'au premier faux pas les fusils seront **plus nombreux** (comparatif de supériorité) à se tendre que les mains charitables. Le successeur du triomphal *La Tête en arrière* est ainsi l'un des albums les **plus auscultés** (superlatif de supériorité) de cette rentrée […].
Largement **aussi ravageur et tapageur que** (comparatif d'égalité) le précédent, *Les Enfants de Saturne* tient amplement ses promesses sur une première moitié imparable.

C. Conte, *Les Inrockuptibles*, n° 615, septembre 2007

3 **1.** Ce dernier modèle est **le plus petit** (superlatif de supériorité) de tous les téléphones existants.

2. Alexis est **plus rapide** (comparatif de supériorité) à la course que son frère, mais **moins endurant** (comparatif d'infériorité).
3. Je suis **extrêmement déçu** (superlatif absolu) par ton attitude.
4. Il est **aussi cultivé qu'** (comparatif d'égalité) intelligent.
5. Ce gâteau était **fort bon** (superlatif absolu) : en avez-vous la recette ?
6. Je me demande quelle est la ville **la moins polluée de** (superlatif d'infériorité) la planète. Sûrement pas Pékin, en tous cas !

4 Dans les rues du pays, les femmes ne peuvent bien sûr sortir qu'en tenue de **camouflage** islamique (épithète liée), sauf à risquer de deux jours à deux mois de prison. C'est donc la **tête** recouverte (épithète liée) d'un foulard, et vêtue (épithète détachée) d'un **manteau** long (épithète liée) que **Maryam**, jeune (épithète liée) **mère** de famille mariée (épithète liée) à un homme d'affaires, est venue nous accueillir dans le hall de l'hôtel. En ce mercredi, veille du **week-end** islamique (épithète liée), cette **historienne** formée (épithète liée) à la Sorbonne – qui jouera les mentors à la demande d'un **ami** commun (épithète lié) – nous convie à partager cette soirée avec ses amis. Le matin, on avait fait la connaissance d'une **femme** réservée (épithète liée), d'un visage aux expressions tout en retenue et d'une **main** timidement tendue (épithète liée). Le soir, c'est en **vamp** volubile (épithète liée) dans sa **robe** moulante (épithète liée), maquillée et chaussée (qualifient « vamp », épithètes détachées) d'escarpins à **talons** hauts (épithète liée), qu'elle nous accueille dans son domicile des **quartiers** huppés (épithète liée) du nord de Téhéran. La **métamorphose** est saisissante (attribut du sujet).

L. Desbenoit, « Téhéran à la dérobée », *Télérama*, n° 3016

5 **1.** Mes descriptions devinrent fouillées (attribut du sujet) à l'excès, dans un effort désespéré (épithète liée) pour saisir toutes les nuances possibles (épithète liée) de ce que je voyais, j'accumulais les détails avec le souci frénétique (épithète liée) de ne rien laisser passer. […] J'empilais trop de mots les uns par-dessus les autres et plutôt que de révéler leur objet, en fait ils le rendaient obscur (attribut du COD) en l'ensevelissant sous une avalanche de subtilités et d'abstractions géométriques (épithète liée). […] Dégoûté de mes premières performances, je pris l'habitude de m'entraîner lorsque j'étais seul, le soir dans mon lit, par exemple.

P. Auster, *Moon Palace* (1990), trad. C. Le Bœuf, © Actes Sud

2. Après le succès rencontré (épithète liée) lors de l'hiver 2005 par l'exposition *Picasso graveur* (épithète liée), le musée des Beaux-Arts propose une exposition consacrée (épithète liée) à l'œuvre gravé (épithète liée) d'un autre grand (épithètes liées) maître de la création artistique (épithète liée) du XXe siècle : Henri Matisse. […]
Henri Matisse, maître incontesté (épithète lié) de la couleur, est aussi un virtuose de la ligne, dessinée ou gravée (épithètes détachées). Fluide, déliée (épithètes détachées), tendant parfois à l'arabesque, modulée (épithète détachée), la ligne de Matisse est pure, souple (épithètes détachées), sans repentir.

Programme du musée des Beaux-Arts de Quimper, automne-hiver 2007-2008

Manipuler

6 **1.** méthodique → Paul, quand il range son bureau, est très méthodique.
2. féminin → Je me demande pourquoi la couleur rose est dite féminine.
3. explosif → Si vous mélangez ces deux composants, vous obtenez un liquide très dangereux et terriblement explosif.
4. humain → La présence humaine sur la Lune est un rêve pour beaucoup.
5. risible → Tu es vraiment risible quand tu te déguises ainsi.
6. corrigible → Cette copie est tellement remplie d'erreurs qu'elle est difficilement corrigible.
7. talentueux → Ah ! J'adore cet acteur ! Il est si talentueux !
8. mortel → Contrairement aux dieux de la mythologie, les hommes sont mortels.
9. poilu → Ce chat est bien trop poilu : on voit à peine sa tête !
10. paresseux → Tu passes ton temps à ne rien faire, vautré sur ton lit ! Quel paresseux tu es !
11. habitable → Après les intempéries, notre maison n'est plus habitable.
12. apaisant → Ce baume a un effet apaisant sur mes brûlures. Elles sont moins douloureuses.
13. vantard → Il ne cesse de parader, de se prétendre le meilleur ! Il est si vantard !
14. théâtral → Elle a fait une entrée théâtrale dans la pièce : tout le monde l'a regardée.
15. crâneur → Vous êtes vraiment trop prétentieux, trop crâneurs !
16. alarmant → Nous avons reçu des nouvelles alarmantes de la météo : il faut se préparer à une tempête sérieuse.

7 **1.** C'est une grande savante, une femme **éminente**. / Le décollage de la fusée est **imminent** : écoutez, il ne reste plus que quelques secondes.

2. Je veux une traduction **littérale**, pas une réécriture totale ! / Il a fait des études **littéraires**, sa sœur des études scientifiques.
3. Sa plaie est **infectée** : on va devoir amputer le bras. / Cette maison est **infestée** de cafards : il va falloir la traiter.
4. Est-il bien **opportun** de prendre cette décision ? Ne préférez-vous pas attendre de mieux connaître le dossier ? / Il ne devrait pas être là : sa présence est **importune**.
5. Je sais que je suis **partial**, mais je préfère cette équipe de rugby à l'autre. / Ta réponse n'est pas complète, elle est **partielle**.
6. Il a fait des progrès **notables** ce trimestre. / Cet homme est un criminel **notoire** : tout le monde l'a vu assassiner cette pauvre femme !
7. Tu t'emportes trop facilement : tu es très **ombrageux**. / Je vais faire la sieste dans ce petit coin **ombragé**. Il fera moins chaud.
8. Il joue du piano à trois ans : c'est un enfant **prodige**. / Elle dépense son argent sans compter, elle est trop prodigue.
9. Ce serpent est **venimeux** : prenez garde ! / Cette plante est vénéneuse : ne la touchez pas !
10. Jeune **impudent** ! Oser me parler ainsi ! / Stéphane est bien **imprudent**, à traverser ainsi sans regarder.

8 **1.** Quel **grand** (épithète liée) arbre ! Je me demande depuis quand il est planté là.
2. Tu me dis que tu trouves cet homme **corrompu** (attribut du COD) ? Au contraire, à moi, il me semble **honnête** (attribut du sujet).
3. Rapide (épithète détachée) et silencieux (épithète détachée), le terrible (épithète liée) animal se jeta sur sa proie **isolée** (épithète liée).
4. Je n'aime pas ce livre : il est trop **long** (attribut du sujet) et trop **lent** (attribut du sujet).
5. La **jeune** (épithète liée) femme que tu aperçois là-bas est une de mes **meilleures** (épithète liée) amies.
6. Emmanuelle a beau être **adorable** (épithète liée), elle paraît souvent **sévère** (épithète liée).

9 **1.** Je te trouve bien **silencieux** (attribut du COD).
2. Ce n'est pas parce que tu la trouves trop **bête** (attribut du COD) qu'il faut te montrer **cruel** (attribut du COD) avec elle.
3. Je le savais **malade** (attribut du COD) depuis longtemps, mais j'ai tout de même été **étonné** (attribut du sujet) de le voir si faible (attribut du COD).
4. Même si ton père trouve cette tenue **provocante** (attribut du COD), je la trouve **splendide** (attribut du COD).
5. Lui qui était si **joyeux** (attribut du sujet), il semble à présent **éteint** (attribut du sujet). Est-ce le départ de sa femme qui l'a rendu **triste** (attribut du COD) ?
6. Avec l'âge, mes articulations sont devenues **raides** (attribut du sujet) et il m'est plus **pénible** (attribut du sujet) d'utiliser cet appareil.

10 **1.** Babacar est un jeune garçon **plus poli que toi** (comparatif de supériorité). **– 2.** Cette mer est **la plus polluée de** (superlatif de supériorité) la planète. **– 3.** Il est **très** (superlatif absolu) tard. **– 4.** Ce site Internet sur les chevaux est **moins visité que** (comparatif d'infériorité) celui-ci qui parle de motos. **– 5.** Je préfère ce morceau de viande : la chair est **plus tendre** (comparatif de supériorité).

11 **1.** Finalement, il n'est pas **aussi ennuyeux qu'** (comparatif d'égalité) il n'y paraît au premier abord.
2. Le chat domestique est **moins indépendant que** (comparatif d'infériorité) le chat de gouttière en général.
3. Ce prix récompense **les meilleurs** (superlatif absolu) écrivains.
4. Décidément, ce chanteur est **le plus grand de** (superlatif de supériorité) tous !
5. Je ne supporte plus ces engins de malheur ! Ils sont **extrêmement bruyants** (superlatif absolu) !
6. Il est **plus tard que** (comparatif de supériorité) je ne pensais : je dois me dépêcher de partir !

S'exprimer

12 Les élèves devront tout d'abord repérer l'organisation différente des deux portraits. Le premier est plus statique, car le personnage reste immobile. De plus, sa structure est répétitive : « il était », « il avait ». Alors que le second est plus vivant : le personnage est en mouvement (« agité d'un frisson d'inquiétude nerveuse ») et les verbes sont plus variés.
Après cela, ils pourront choisir le modèle qui leur convient le mieux et l'adapter au portrait de la personne qu'ils souhaitent décrire.

13 Il est préférable d'avoir, auparavant, fait l'exercice 2 avec la classe. Les élèves auront ainsi pu découvrir l'intérêt des différents degrés d'intensité de l'adjectif dans les critiques d'œuvres d'art.
Il faudra tout de même veiller à ce qu'ils n'en abusent pas, croyant bien faire. Une trop grande multiplication de comparatifs et superlatifs, sauf si elle est voulue et utile, ne peut que nuire à l'efficacité de la critique.

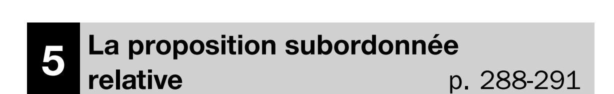
14 Les élèves devront tout d'abord décrire rapidement l'ensemble avant de se concentrer plus particulièrement sur quelques figures. Ils auront l'embarras du choix, vu le nombre de visages grotesques.

Ils pourront insister sur les expressions, mais aussi noter que le peintre met en lumière certains visages, alors que d'autres restent dans l'ombre.

15 Cet exercice est l'occasion pour les élèves de découvrir (ou redécouvrir) ce classique et d'utiliser sa structure comme modèle. Dans un premier temps, on mettra donc en évidence le procédé utilisé par Joachim du Bellay (comparaison entre deux lieux, deux périodes de sa vie). Ensuite, on pourra demander aux élèves de choisir deux lieux (ou deux autres éléments qu'ils souhaitent mettre ainsi en concurrence) et de faire deux listes parallèles. Ils pourront alors passer à l'écriture de leur texte, en reprenant les éléments des deux colonnes, classés bien sûr dans un ordre logique.

Orthographe

1. Elle est d'un courage et d'une force **étonnants** (épithète liée).
2. Bon (épithète liée) appétit !
3. Ravies (épithète détachée), Solenn et Isabelle hurlèrent de joie.
4. Nous pensions, **naïfs / naïves** (attribut du nom) que nous étions, que cette **belle** (épithète liée) maison et ce **grand** (épithète liée) jardin seraient un jour à nous.
5. Mon fils et ma fille sont **blonds** (attribut du sujet) tous les deux, tandis que ma sœur et mon frère sont **bruns** (attribut du sujet).
6. Le juge a considéré **illégale** (épithète liée) cette pratique.
7. Vous vous êtes montrés bien **imprudents** (attribut du sujet) dans cette **dangereuse** (épithète liée) affaire qui a failli vous coûter la vie.


5 La proposition subordonnée relative p. 288-291

Observation

Réviser

1. a. « **auquel** on juxtapose le nom de l'animal » : pronom « auquel », antécédent « *wapiya* »
« **qui** lui est attaché » : pronom « qui », antécédent « animal ».
b. La première proposition subordonnée relative est épithète détachée. La seconde est épithète liée.

2. La cérémonie médecine des Lakotas porte le nom de *wapiya*, **auquel** on juxtapose le nom de l'animal **qui** lui est attaché ; on trouve ainsi *mato wapiya*, cérémonie de l'ours-médecine, ou *tatnka wapiya*, cérémonie du bison-médecine.

L'exemple suivant est assez représentatif : un jeune homme a eu une vision **dans laquelle** l'ours lui a donné sa « médecine ». Pour annoncer publiquement l'événement, il érige un tipi *wakan* et y réunit de nombreux jeunes gens **qui** vont l'aider à revêtir une peau d'ours **à laquelle** sont encore attachés la tête et les crocs. Il se promène ainsi, et le bruit se répand alors dans le village que l'homme-ours arrive. Hommes, femmes et enfants s'écartent hâtivement de son chemin, car, s'il attrape l'un d'eux, il le traite comme un ours traite sa proie, l'enserrant et enfonçant ses crocs dans sa chair. […] On l'identifie désormais à un « homme-médecine de l'ours », celui **qui** possède la médecine la plus efficace dans le traitement des blessures. Pour soigner un patient, il le saisit par les cheveux et le secoue en grognant comme un ours.

E. S. Curtis, *Les Sioux* (1995), traduction Christophe Claro, Hors collection – Droits réservés

Les élèves pourront ajouter : dont, où, lequel, etc.

Approfondir

3. a. On ne peut pas supprimer la proposition relative introduite par « qui ». Sans elle, la phrase perd son sens : elle apporte une information indispensable pour identifier son antécédent. Elle est donc déterminative.
b. La subordonnée introduite par « auquel » n'est pas indispensable. Elle se contente d'apporter des informations supplémentaires à son antécédent, mais elle peut être supprimée. Elle est donc explicative.

4. Dans le texte, les antécédents peuvent être : complément du nom, COD, sujet. Les pronoms sont : COI, sujet. La fonction de l'antécédent n'est pas en lien avec la fonction du pronom, chacun a sa fonction propre dans sa proposition.

Entraînez-vous !

Identifier

1 Les pronoms relatifs sont en gras, les antécédents sont soulignés.
1. Je lui ai fait un cadeau **qu'**elle n'a pas apprécié.
2. On lui a volé le tableau **dont** elle était le plus fier.
3. Celui **qui** est entré voilà cinq minutes portait des lunettes dorées.
4. Quand je pense au malheur **auquel** j'ai échappé, je ne peux m'empêcher de trembler de peur.
5. Nous traînons tous les soirs sur la plage **qui** jouxte notre camping.
6. Les ouvrages **auxquels** tu fais allusion sont aujourd'hui introuvables dans le commerce.

2 Les subordonnées relatives sont en gras, les antécédents soulignés.

1. Nous sommes tous d'accord pour entériner la proposition **que tu as faite la semaine dernière**.

2. Il est retourné dans le village **dont il avait été maire pendant dix ans**. Que de souvenirs !

3. Voici le lac **dans lequel je suis tombé tout à l'heure**.

4. Je ne connais pas la ville **où vous voulez m'emmener**.

5. Il est plus que temps de choisir **qui tu veux emmener avec toi**. → pas d'antécédent

3 Les propositions subordonnées relatives sont mises en gras, les antécédents soulignés.

Je multipliais sans trop savoir à qui je les adressais les bonjours, les amabilités, les au revoir. Finalement, après quelques erreurs embarrassantes, j'insistai pour qu'Eco restât auprès de moi, comme un homme politique sur le Forum **qui a besoin de son nomenclateur** ; il me soufflait les noms **qui me manquaient**. Le plus remarquable était en fait le respect **dans lequel on semblait nous tenir à présent**.

S. Saylor, *L'Énigme de Catilina* (1993), © Éditions 10-18

4 Les pronoms relatifs sont en gras, les antécédents sont soulignés.

1. Le train **que** (COD du verbe « attends ») tu attends aura un retard de quinze minutes.

2. J'ai emprunté ce livre **dont** (COI du verbe « avais dit ») tu m'avais dit le plus grand bien.

3. Tu connais la personne **qui** (sujet du verbe « parle ») nous parle ?

4. J'ai beau chercher là **où** (CC de lieu) tu m'as dit, je ne retrouve pas ma bague.

5. Ce n'est pas vraiment ce à **quoi** (COI du verbe « attendais ») je m'attendais.

6. C'est bien l'amie avec **laquelle** (complément circonstanciel) tu es venue ?

5 Les pronoms relatifs sont en gras, les antécédents sont soulignés.

1. Le couloir débouchait sur une sorte de rotonde d'**où** (CC de lieu) partaient trois galeries semblables à celle **que** (COD du verbe « emprunter ») nous venions d'emprunter. J'hésitai un instant, mais la cavalcade **qu'** (COD du verbe « accompagnaient ») accompagnaient les stridences des sifflets emplissait maintenant tout l'espace. Je me décidai pour le passage de gauche **qui** (sujet du verbe « allait »), partant en courbe, allait rapidement nous dissimuler aux regards.

D. Daeninckx, *Cannibale* (1998), © Éditions Verdier

2. La villa « Pax » **où** (CC de lieu) j'habite depuis une année environ porte le nom modeste et accueillant d'« établissement de cure » et tient à peu près le milieu entre l'hôtel et le sanatorium ; elle reçoit principalement cette catégorie de personnes **qui** (sujet du verbe « ont ») n'ont plus l'entrain ni la résistance nécessaires pour vivre dans un hôtel proprement dit mais **qui** (sujet du verbe « sentent ») ne se sentent pas encore assez courageuses ou assez désespérées pour prendre la décision d'entrer dans un vrai sanatorium. C'est dans cet esprit que la maison est dirigée par ses propriétaires.

H. Hesse, « Villa "Pax" », *Le Poète chinois*, traduction E. Beaujon, © Calmann Lévy

6 **1.** Le conflit **qui vient de commencer** (relative déterminative) risque d'être dévastateur.

2. Gwen, **que je connais depuis longtemps** (relative explicative), m'a rendu d'innombrables services.

3. Je suis certaine que mon frère a trouvé la cachette **dans laquelle je dissimule mon journal intime** (relative déterminative).

4. Les élèves **qui étaient fatigués** (relative explicative) n'ont pas réussi leur évaluation.

5. Le mois prochain, nous allons chez notre grand-mère **qui habite depuis quelques années dans le sud de la France** (relative explicative).

7 Je voulais poser le volume **que je croyais avoir encore dans les mains** (relative déterminative, épithète liée) et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce **que je venais de lire** (relative déterminative, complément circonstanciel), mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce **dont parlait l'ouvrage** (relative explicative, attribut du sujet « je ») : une église, un quatuor, la rivalité de François 1er et de Charles Quint.

M. Proust, *Du côté de chez Swann* (1919)

Manipuler

8 **1.** L'homme **qui** vient de me bousculer ne s'est même pas excusé.

2. Il est désespéré, car il a cassé cette maquette **dont** il était si fier et **qui** lui avait demandé tellement de travail et de patience.

3. L'entreprise à **laquelle** tu fais référence n'existe plus.

4. Cette maison, dans **laquelle** j'ai passé toute mon enfance, risque d'être remplacée par des immeubles.

5. **Qui** vole un œuf vole un bœuf.

6. C'est le lycée **où** tu iras l'année prochaine.

7. Le feu a détruit une collection **dont** elle était particulièrement fière.

8. Les pays **que** tu as visités cet été sont bien trop chauds pour moi !

9. Je ne me rappelle pas l'histoire à **laquelle** tu fais allusion.
10. Tes lunettes sont à la place **où** tu les as laissées hier soir. Réfléchis un peu !
11. Qui aime bien châtie bien.
12. Non, ce n'est pas ce à **quoi** vous pensez.

9 **1.** Un matériau **incassable** (adjectif) → qui ne peut pas casser
2. La voiture **de mon père** (groupe prépositionnel) → qui appartient à mon père
3. Un verre **doseur** (adjectif) → qui permet de doser
4. Une entreprise **florissante** (participe présent pris comme adjectif) → qui est florissante
5. Une émission **de télévision** (groupe prépositionnel) → qui passe à la télévision
6. Un ordinateur **portable** (adjectif) → qu'on peut transporter
7. Un livre **de chevet** (groupe prépositionnel) → qu'on pose sur la table de chevet
8. Un téléphone **sans fil** (groupe prépositionnel) → qui ne possède pas de fil
9. Le cheval **de course** (groupe prépositionnel) → qui est entraîné pour la course
10. Mon idole **préférée** (adjectif) → que je préfère
11. Une trousse **de toilette** (groupe prépositionnel) → qui me sert à ranger mes affaires de toilettes
12. Un pigeon **voyageur** (adjectif) → qui voyage

10 **1.** J'attends avec impatience le cadeau **que** tu vas me faire.
2. Les soldats, rangés en ordre de bataille, regardaient la plaine **qui** s'étendait devant eux à perte de vue.
3. Le tableau **auquel** tu fais allusion a été peint par Bruegel, célèbre artiste flamand du XVIe siècle.
4. Tous les ans, je vais en vacances dans le même chalet **où** mes parents allaient déjà en vacances.
5. La voiture **dont** je suis propriétaire a eu un grave accident.
6. Ce soir, je vais au cinéma avec Frédéric et Sylvie **qui** n'y sont pas allés depuis au moins deux ans.

11 **1.** David, **qui est un féru d'informatique**, a reçu le tout dernier ordinateur portable.
2. La montagne **que je découvrais alors** était recouverte de neige.
3. Le détective **que j'avais engagé** mettait des heures à trouver des indices.
4. Guillaume Apollinaire a écrit de nombreux poèmes **que je n'ai pas encore lus.**
5. L'été dernier, je suis partie en vacances dans cette région **dont tu m'as si souvent rebattu les oreilles.**
6. Barbara décida de s'engager dans cette ruelle sombre **où l'attendait son destin.**
7. Les fans attendaient avec impatience la venue leur idole **dont le dernier album venait de sortir.**
8. Le pilote de Formule 1 **auquel un contrat mirifique venait d'être proposé** monta dans sa nouvelle voiture de sport.
9. Les tableaux de l'artiste **que tu souhaites rencontrer** recouvrent les murs de son atelier.
10. Dans le hall de l'aéroport, on entend mal la voix du haut-parleur **qui crachote.**
11. La lettre **que j'avais écrite de Savoie** n'arriva jamais à ma grand-mère qui mourut peu après.
12. Son salon **dont il vantait si souvent le luxe**, était composé d'une table basse et de fauteuils confortables.

S'exprimer

12 Ce tableau de Tiepolo possède l'avantage de proposer une énigme : que regardent tous ces gens qui nous tournent le dos ? Les élèves devront donc rapidement présenter la scène, afin de s'intéresser à ce spectacle qui nous est caché. On pourra tout de même leur faire noter les costumes de certains personnages (tel le personnage de la commedia dell'arte, à gauche) qui pourront leur éviter de fausses pistes.

Orthographe

1. Lucie, qui **est tombée** sur le même jury, l'a trouvé très dur.
2. Il a essayé de me tromper, moi qui **suis** son propre frère.
3. Allons, n'ayez pas peur, approchez, oui, vous qui **restez** cachés dans le fond !
4. Cette maison, dont tu **avais hérité**, a disparu dans un incendie.
5. Monsieur, je vous assure que ce n'est pas moi qui **ai jeté** cette boulette de papier vers le tableau.
6. Cette femme qu'il **a rencontrée** voilà des années, dont il **est tombé** amoureux, est devenue son épouse samedi dernier.
7. Je ne connais pas cette chanteuse à laquelle vous **semblez** vouer un culte.
8. La voiture qu'il **avait achetée** était bien trop puissante.
9. Rappelle-toi ! Ce sont des leçons que tu **as apprises** hier !

6 Le complément du nom et l'apposition p. 292-293

Il s'agit ici de réviser et approfondir les expansions du nom et leurs fonctions. Les autres expansions sont traitées aux chapitres 4 et 5 (p. 284 à 291 du manuel).

Observation

Réviser

1 et 2. Le nom « le capitaine » est complété par l'adjectif qualificatif épithète « soucieux » et par le groupe nominal mis en apposition « petit homme d'habitude jovial ».

3. « Du matin » complète le nom (ou groupe nominal minimal) « la brise ». C'est un complément prépositionnel.

Approfondir

4. « Soucieux » et « petit » sont deux adjectifs qualificatifs. Le premier est en position d'apposition (construction détachée), le second est placé comme épithète du nom « homme ».

5. « Port » et « Rouen » ont le même référent alors que « brise » et « matin » ont des référents séparés. « Rouen » est une apposition.

Tableau récapitulatif : les constituants du GN, natures et fonctions.

Groupe nominal minimal	**Noyau**	**Groupe nominal étendu**
Déterminant	Nom	Expansions du nom – sens déterminatif : ne s'enlèvent pas sans changer le sens – sens explicatif : s'enlèvent
– Article défini (le, la) – Adjectif possessif (son, sa) – Adjectif démonstratif (ce, cette) – Article indéfini (un, une)	Noms propres / noms communs	Adjectif qualificatif Ses fonctions : épithète, apposé au nom ou au pronom, attribut (verbes d'état)
– Adjectif numéral (ex. deux, mille) – Article partitif (ex. du plâtre)	Noms abstraits / noms concrets (ex. la tristesse / une table)	Groupe prépositionnel (ex. les résultats de mon enfant, les résultats du tien, des résultats à encourager) Fonction de complément du nom
– Adjectif indéfini (quelque, certain, chaque, aucun) – Un peu de, beaucoup de	Noms comptables / noms indénombrables (ex. J'aime le rose / les roses) Noms collectifs (ex. la foule)	Subordonnée relative (et parfois complétive) (ex. Le marin qui a erré sur les mers ; L'idée qu'il rentre bientôt) Fonction de complément du nom antécédent
– Adjectif interrogatif ou exclamatif (quel)	Noms animés (humains ou non) / non animés (ex. un chien, un homme / une table) Utile pour les pronoms Que ? (non humain ou non animé) Qui ? (humain) (ex. personne / rien ; quelqu'un / cela ; je parle d'elle, j'en parle)	L'apposition : un adjectif, un nom, un GN, une proposition, un pronom peuvent être apposés à un nom et donner des informations supplémentaires (ex. Zeus, le tout-puissant qui tonne dans le ciel)

Entraînez-vous !

Identifier

1 **1.** La coupure d'électricité ; des sandwiches au pâté ; des assiettes en plastique
2. Le plus sombre de la nuit ; des histoires à faire dresser les cheveux ; des contes de revenants
3. Les pays du Nord ; les maisons en bois ; chaque début d'année
4. Serment sur l'honneur ; un discours d'investiture ; un discours d'une demi-heure
5. Une course contre la montre ; les conditions de navigation ; les événements à bord

2 apposition → nom qualifié
1. Lui, le chouchou des plateaux de télévision → il
2. Le grenadier de Grandet, sa servante exploitée → Nanon

3. Aquarelles de paysage, autoportraits → les tableaux
4. De pauvres paroles incapables de consoler → les dernières confidences, les derniers serments
5. Être connu, adulé, choyé par les médias → une chose ; Ces gourous de l'information → les médias
6. Que tu veuilles arrêter tes études → cela
7. Notre amie → la Terre
8. Seul → le museau ; Les yeux → deux gouttes

Manipuler

3 **1.** À l'approche de l'examen **– 2.** Par l'augmentation de leurs prix **– 3.** Pour une bonne conduite de l'exercice **– 4.** Grâce à l'étude de la musique / Par l'étude de la musique **– 5.** À chaque renouvellement de son inscription **– 6.** Après une baignade d'une heure / Après une heure de baignade **– 7.** Malgré ses conseils de repos / En dépit de ses conseils de repos **– 8.** À l'ouverture de la trappe.

4 La phrase initiale est soulignée, les noms et les pronoms auxquels sont associés une apposition sont en gras.
1. Lui qui s'était toujours montré velléitaire, **il** tenait vraiment à **son projet** : effectuer le tour du monde à bicyclette pour dénoncer la surexploitation des ressources naturelles.
2. **Bovary**, le petit nouveau fraîchement arrivé de la campagne, se cramponnait à **sa casquette**, un couvre-chef en cuir craquelé du plus curieux effet, tandis que **ses condisciples**, des gaillards boutonneux qui jouaient les matamores, se moquaient de **sa coupe de cheveux**, une forêt de fols épis sans la moindre trace de gel.
3. L'aveu à peine esquissé, la déclaration avortée, **la phrase** commencée resta dans l'air, suspendue comme un sortilège.
4. Inutile d'insister, aucune supplication ni prière, **rien** ne me fera changer d'avis.
5. **Paris**, la cité aux cent monuments, est une des villes les plus visitées par les touristes.
6. **L'ordinateur**, ce formidable outil de communication, a complètement modifié le paysage culturel.

S'exprimer

5 Le poème peut être donné en entier :

Gaspard Hauser chante :

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

À vingt ans un trouble nouveau
Sous le nom d'amoureuses flammes
M'a fait trouver belles les femmes :
Elles ne m'ont pas trouvé beau.

Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.

Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?
Ô vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard !

P. Verlaine, « Je suis venu, calme orphelin », *Sagesse*

Cet exercice d'écriture peut aussi être adapté pour présenter un personnage de fiction dans le cadre d'un compte-rendu de lecture personnelle.
ex. *Rodrigue chante* : Je suis venu, noble amoureux / Follement épris de Chimène / Ouvrir mon cœur pur à mon père / Il m'a cité tous mes aïeux.

Orthographe

1. un numéro de claquettes **– 2.** la faculté de médecine **– 3.** un marchand de vin / un marchand de vins (le pluriel donne une impression de large choix et de qualité) **– 4.** des rivières de diamants/ des rivières de diamant (les deux sont usités, insistance sur la qualité ou sur la quantité) **– 5.** une confiture de fraise **– 6.** un tas de sable **– 7.** un tas d'ennuis **– 8.** une paire de claques **– 9.** une quantité de fautes **– 10.** une période d'ennui / une période d'ennuis (singulier : inactivité / pluriel : soucis) **– 11.** une famille de chats **– 12.** une enquête de police **– 13.** une abondance de suspects **– 14.** un sac de pommes de terre **– 15.** une purée de pomme de terre.

Exercices supplémentaires

1 **Dans les textes, relevez les appositions**
1. Fils unique, j'ai longtemps eu un frère. Il fallait me croire sur parole quand je servais cette fable à mes relations de vacances, à mes amis de passage. […] Unique objet d'amour, tendre souci de mes parents, je dormais pourtant mal, agité par de mauvais rêves. Je pleurais sitôt ma lampe éteinte, j'ignorais à qui s'adressaient ces larmes qui traversaient mon oreiller et se perdaient dans la nuit. Honteux sans en connaître la cause, souvent coupable sans raison, je retardais le moment de sombrer dans le sommeil. (Pierre Grimbert)
2. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le roman tient de la somme, du fourre-tout. […] C'est que le genre romanesque constitue un genre inférieur, au-dessous du théâtre et de la poésie, genres privilégiés qui ne souffrent, eux, ni mélange ni désordre. Le roman est chargé de recueillir, en

vrac, le bouillonnement, l'explosion des idées, des expériences nouvelles. Au début du XIXe siècle, on voit apparaître un type de roman opposé, le roman-confession, mise en scène de la vie privée de l'auteur. Tout romancier affronte cette contradiction : j'écris pour parler de moi, mais parler de moi sans la médiation d'un personnage imaginaire serait plat. (Dominique Fernandez)

3. Dix heures sonnent dans le lointain. Il fait une nuit d'avril, claire, bleue et profonde. Les étoiles semblent d'argent. Les vagues du vent, faibles, ont passé sur les jeunes roses ; les feuillages bruissent, le jet d'eau retombe neigeux, au bout de cette grande allée d'acacias. Au milieu du grand silence, un rossignol, âme de la nuit, fait scintiller une pluie de notes magiques. (Théophile Gautier)

4. Sur la fin de ces dernières années, à son retour du Levant, Richard, duc de Portland, le jeune lord jadis célèbre dans toute l'Angleterre pour ses fêtes de nuit, ses victorieux purs-sangs, sa science de boxeur, ses chasses au renard, ses châteaux, sa fabuleuse fortune, ses aventureux voyages et ses amours, – avait disparu brusquement.

Une seule fois, un soir, on avait vu son séculaire carrosse doré traverser, stores baissés, au triple galop et entouré de cavaliers portant des flambeaux, Hyde Park.

Puis, – réclusion aussi soudaine qu'étrange, – le duc s'était retiré dans son familial manoir ; il s'était fait l'habitant solitaire de ce massif manoir à créneaux, construit en de vieux âges, au milieu de sombres jardins et de pelouses boisées, sur le cap de Portland. (Théophile Gautier)

→ Réponses

Les appositions sont soulignées, les noms ou les pronoms auxquels ils se réfèrent en gras.

1. Fils unique, **j**'ai longtemps eu un frère. Il fallait me croire sur parole quand je servais cette fable à mes relations de vacances, à mes amis de passage. […] Unique objet d'amour, tendre souci de mes parents, **je** dormais pourtant mal, agité par de mauvais rêves. Je pleurais sitôt ma lampe éteinte, j'ignorais à qui s'adressaient ces larmes qui traversaient mon oreiller et se perdaient dans la nuit. Honteux sans en connaître la cause, souvent coupable sans raison, **je** retardais le moment de sombrer dans le sommeil.

2. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le roman tient de la somme, du fourre-tout.

[…] C'est que le genre romanesque constitue un genre inférieur, au-dessous du **théâtre et de la poésie**, genres privilégiés qui ne souffrent, eux, ni mélange ni désordre. Le roman est chargé de recueillir, en vrac, le bouillonnement, l'explosion des idées, des expériences nouvelles.

Au début du XIXe siècle, on voit apparaître **un type de roman opposé**, le roman-confession, mise en scène de la vie privée de l'auteur. Tout romancier affronte **cette contradiction** : j'écris pour parler de moi, mais parler de moi sans la médiation d'un personnage imaginaire serait plat.

3. Dix heures sonnent dans le lointain. Il fait **une nuit** d'avril, claire, bleue et profonde. Les étoiles semblent d'argent. **Les vagues du vent**, faibles, ont passé sur les jeunes roses ; les feuillages bruissent, le jet d'eau retombe neigeux, au bout de cette grande allée d'acacias. Au milieu du grand silence, **un rossignol**, âme de la nuit, fait scintiller une pluie de notes magiques.

4. Sur la fin de ces dernières années, à son retour du Levant, **Richard, duc de Portland,** le jeune lord jadis célèbre dans toute l'Angleterre pour ses fêtes de nuit, ses victorieux purs-sangs, sa science de boxeur, ses chasses au renard, ses châteaux, sa fabuleuse fortune, ses aventureux voyages et ses amours, – avait disparu brusquement.

Une seule fois, un soir, on avait vu son séculaire carrosse doré traverser, stores baissés, au triple galop et entouré de cavaliers portant des flambeaux, Hyde Park.

Puis, – réclusion aussi soudaine qu'étrange, – **le duc s'était retiré** dans son familial manoir ; il s'était fait l'habitant solitaire de **ce massif manoir à créneaux,** construit en de vieux âges, au milieu de sombres jardins et de pelouses boisées, sur le cap de Portland.

2 Dans ce texte, distinguez compléments du nom et appositions

À tous ces égards, l'Exposition de 1900 – la dernière à recevoir officiellement l'épithète d'universelle – fut un apogée. L'affluence y battra des records puisque, face aux vingt-sept millions d'entrées de Chicago en 1893, elle en revendiqua plus de cinquante, chiffre inouï compte tenu du niveau de vie et des moyens de transport de l'époque. […] Car, au-delà du régime, c'est la France qui s'exhibe aux yeux du monde, triomphale à défaut d'être triomphante, une France qui sort de son isolement diplomatique en faisant fête à son allié russe (pont Alexandre III), à la veille d'une réconciliation spectaculaire avec le Royaume-Uni, une France qui, face précisément à l'impressionnant Royaume-Uni, étale, sur les collines du Trocadéro, les richesses de son empire colonial.

De manière plus diffuse, la francité coule ici à pleins bords au travers de multiples édifices, temporaires ou définitifs. Les sites les plus festifs, la « Rue de Paris », « le Vieux Paris », prétextes à attractions, cultivent l'image, internationalement admise, du haut lieu de tous les plaisirs, pendant

que les bâtiments destinés à durer, le Grand et le Petit Palais, voués à l'accueil d'expositions, sont érigés « à la plus grande gloire de l'art français ». (Pascal Ory)

→ **Réponses**

Les compléments de nom sont en gras, les appositions soulignées.

À tous ces égards, l'Exposition **de 1900** – la dernière à recevoir officiellement l'épithète **d'universelle** – fut un apogée. L'affluence y battra des records puisque, face aux vingt-sept millions d'entrées de Chicago en 1893, elle en revendiqua plus de cinquante, chiffre inouï compte tenu du niveau de vie et des moyens de transport de l'époque. […] Car, au-delà du régime, c'est la France qui s'exhibe aux yeux **du monde**, triomphale à défaut d'être triomphante, une France qui sort de son isolement diplomatique en faisant fête à son allié russe (pont Alexandre III), à la veille **d'une réconciliation** spectaculaire **avec le Royaume-Uni**, une France qui, face précisément à l'impressionnant Royaume-Uni, étale, sur les collines **du Trocadéro**, les richesses **de son empire colonial**.

De manière plus diffuse, la francité coule ici à pleins bords au travers de multiples édifices, temporaires ou définitifs. Les sites les plus festifs, la « Rue de Paris », « le Vieux Paris », prétextes à attractions, cultivent l'image, internationalement admise, **du haut lieu de tous les plaisirs**, pendant que les bâtiments destinés à durer, le Grand et le Petit Palais, voués à l'accueil d'expositions, sont érigés « à la plus grande gloire **de l'art français** ».

3 Remplacez les compléments du nom de la liste A par des adjectifs de la liste B en vous intéressant au sens et aux accords.

Liste A

1. une vision de rêve **– 2.** une garantie de dix ans **– 3.** une relation de conflit **– 4.** un comportement d'homme **– 5.** une atmosphère de mort **– 6.** un enfant sans santé **– 7.** le repos du dimanche **– 8.** l'engagement du citoyen **– 9.** les équipements de la ville **– 10.** un traitement à administrer par avance **– 11.** une décision de tous **– 12.** une décision du groupe **– 13.** un juge sans parti pris

Liste B

a. conflictuel **– b.** unanime **– c.** préventif **– d.** citadin **– e.** collective **– f.** dominical **– g.** viril **– h.** urbain **– i.** décennal **– j.** maladif **– k.** civique **– l.** impartial **– m.** onirique **– n.** funèbre

→ **Réponses** : 1m – 2i – 3a – 4g – 5n – 6j – 7f – 8k – 9h – 10c – 11b – 12e – 13l

7 Le sujet et l'attribut du sujet

p. 294-297

Observation

Réviser

1., 2. et 3. Ces questions correspondent aux parties A, B et C de la leçon sur le sujet. Elles constituent une révision qui peut s'effectuer oralement, livre fermé, pour choisir les exercices adaptés à la classe ou aux groupes d'élèves.

4. a. « Vide » qualifie « le fauteuil du jeune lord », il est donc attribut de ce sujet.

b. C'est le verbe d'état « restait » qui le relie au sujet.

Approfondir

5. C'est « une nuit princièrement libre » qui commence. Le sujet grammatical « il » de cette construction impersonnelle gouverne l'accord du verbe mais la phrase peut être réécrite en transformant le sujet réel en sujet grammatical. Il est intéressant de demander aux élèves de comparer les deux emplois du point de vue de la réception, du sens perçu : la construction impersonnelle accentue la mécanisation, les événements se produisent d'eux-mêmes, indépendamment de la présence du jeune lord.

6. Les élèves connaissent en général ceux qu'ils nomment « verbes d'état » : être, paraître, sembler, rester, demeurer, devenir, passer pour. Pour ces verbes essentiellement attributifs, l'effacement de l'attribut n'est pas possible sans modification du sens de verbe. (Il est gentil / Il est = il existe). D'autres verbes sont occasionnellement attributifs comme sortir, rentrer, naître, vivre, mourir, les phrases condensent deux constructions : Il est sorti de la classe. Il était énervé. → Il est sorti énervé de la classe.

7. « Toujours voilé d'un long crêpe de deuil » est attribut de « l'écusson ducal qui en surmontait le dossier ».

Entraînez-vous !

Identifier

1 1. Infinitifs « lire » et « respirer », sujets de « est » (sous-entendu pour respirer).

2. Subordonnée relative sans antécédent « qui veut », sujet de « est ».

3. Subordonnées conjonctives « qu'on le soigne », « qu'on le nourrisse », « qu'on lui parle », sujets de « apprivoisa ».

Pronom relatif « qui », sujet de voulut.

4. Pronom indéfini « l'un ou l'autre », sujet de « viendra » (« ou » exclusif).
5. GN « un nouvel événement », sujet postposé de « sera survenu ».
Pronom relatif « qui », sujet de « aura chassé ».
GN « les informations », sujet postposé de « se périment ».
6. Proposition relative sans antécédent « qui se réjouit des malheurs d'autrui », sujet de « peut ».
7. Pronom personnel « nous », sujet de « sommes ».
Pronom relatif « qui », sujet de « quittons ».
8. Adverbe « beaucoup », sujet de « ont oublié ».
GN « le monde extérieur », sujet postposé de ressemble.

2 **1.** Groupe infinitif « lui écraser une boule de neige sur la figure », sujet de « prit »
2. GN « nos mains, nos visages, nos oreilles », sujet de « rougissaient »
3. Proposition subordonnée conjonctive « qu'il nous fût interdit de sortir dans la cour », sujet de « dérangeait »
4. GN « mon frère et moi », sujet de « commençâmes »
5. Pronom « il », sujet grammatical de « s'engagea » (sujet réel : GN « une furieuse et mémorable bataille de boules de neige »)
6. GN « les frileux et les peureux », sujet postposé de « s'agglutinaient »
7. Pronom « tout », sujet de « bascula »
8. GN (avec appositions) « notre camarade […] le meilleur copain de Matt », sujet de « laissa »
9. GN « une vingtaine d'élèves », sujet de « pouvaient »

3 GN « la marche », sujet de « berce »
Pronom « on », sujet de « voyage »
Pronom « il », sujet grammatical de « vient » (construction impersonnelle)
Le pronom « il », sujet grammatical de « semble » (construction impersonnelle)
GN « la vie et la fraîcheur », sujet postposé de « sortaient » : long sujet dans une relative
GN (avec appositions) « la foudre […] emporte des tortues », sujet postposé de « roule » : long sujet dans une relative
Pronom relatif « qui », sujet de « contient »
GN « ces pauvres gens qui […] après tout », sujet de « se jetteraient »
GN « l'imagination ailée, opulente et joyeuse d'un homme à pied », sujet postposé de « trouve » (et de ramasse) : long sujet, mise en évidence de tous les trésors accumulés
Pronom « tout », sujet de « vient »
Pronom « il », sujet impersonnel de « surgit » et « échoit »
Pronom relatif « qui », sujet de « arrivent »

4 Le sujet est mis en gras et le verbe souligné. Les propositions subordonnées sont placées entre crochets.
1. J'<u>ai entendu</u> bien des fois [**mes parents** <u>répéter</u>]: « C'est pour toi que **tu** <u>travailles</u> ! »
2. Je <u>me demande</u> [à qui <u>ressemble</u> **cet enfant**.]
3. Les plus vieux d'entre nous <u>ont</u> déjà <u>entendu</u> [jouer **ce groupe mythique** [**qui ne <u>s'est pas produit</u> en concert depuis vingt ans.**]]
4. Les dettes <u>s'étant accumulées</u>, **les héritiers** <u>préférèrent</u> refuser l'héritage.
5. Durant les années de plomb que <u>fut</u> **la dictature**, **bien des disparitions** <u>se produisirent</u> [**qui** ne <u>furent</u> jamais <u>élucidées</u>.]
6. Le petit <u>s'empare</u> d'un sac avec l'air important, <u>trébuche</u> sur le seuil, <u>lâche</u> les courses pour ne pas tomber et <u>entend</u> avec horreur [**les œufs** <u>se fracasser</u> sur le perron.]

5 Les attributs du sujet sont en gras, les verbes d'état auxquels ils se réfèrent sont soulignés.
La Grande Nanon <u>était</u> peut-être **la seule créature humaine capable d'accepter le despotisme de son maître**. Toute la ville l'enviait à monsieur et à madame Grandet. La Grande Nanon, ainsi nommée à cause de sa taille haute de cinq pieds huit pouces, appartenait à Grandet depuis trente-cinq ans. Quoiqu'elle n'eût que soixante livres de gages, elle <u>passait pour</u> **une des plus riches servantes de Saumur**. Ces soixante livres, accumulées depuis trente-cinq ans, lui avaient permis de placer récemment quatre mille livres en viager chez maître Cruchot. Ce résultat des longues et persistantes économies de la Grande Nanon <u>parut</u> **gigantesque**. Chaque servante, voyant à la pauvre sexagénaire du pain pour ses vieux jours, <u>était</u> **jalouse d'elle** sans penser au dur servage par lequel il avait été acquis. À l'âge de vingt-deux ans, la pauvre fille n'avait pu se placer chez personne, tant sa figure <u>semblait</u> **repoussante** ; et certes ce sentiment <u>était</u> bien **injuste** : sa figure <u>eût été</u> **fort admirée** sur les épaules d'un grenadier de la garde.

Balzac, *Eugénie Grandet* (1833)

6 **1.** GN « Un champ de bataille », verbe « avoir l'air » essentiellement attributif
2. Adverbe « bien », verbe « être » essentiellement attributif
3. Adjectifs « étouffée et sombre », verbe « sortir » occasionnellement attributif
4. Pronom « le », verbe « être » essentiellement attributif
5. « Las de répéter toujours les mêmes explications » et « considéré comme un excellent pédagogue » sont des adjectifs associés à un groupe adjectival, verbes « paraître » et « être » essentiellement attributifs

6. Adjectif « bêtes », verbe « avoir l'air » essentiellement attributif
7. Pronom « Qui », verbe « être » essentiellement attributif
8. Adjectif « seul », verbe « débarquer » occasionnellement attributif
Adjectif « inaltérable », verbe « demeurer » essentiellement attributif
9. Adjectifs « obscur et hostile », verbe « sembler » essentiellement attributif / GN « une suite d'événements dénués de sens », verbe apparaître essentiellement attributif / adjectif « indifférents », verbe « devenir » essentiellement attributif

Manipuler

7 **1.** « Monsieur Roger, dit-il, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. »
2. « Levez-vous et dites-moi votre nom », reprit le professeur.
3. « Plus haut ! Plus haut ! », cria le maître.
4. « Charbovari ! », lança le nouveau à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un.
5. « Charbovari ! Charbovari ! », répétait-on.
6. « Cinq cents vers à toute la classe ! continuait le professeur indigné. Restez donc tranquilles ! »
7. « Eh ! vous la retrouverez, votre casquette, ajouta-t-il d'une voix plus douce, on ne vous l'a pas volée ! »

8 **1.** Être attentif en classe t'est indispensable. Il est indispensable que tu sois attentif en classe.
2. Perdre un match peut vous arriver. Il peut vous arriver de perdre un match.
3. Travailler tout le temps est mauvais pour l'équilibre d'un enfant. Il est mauvais pour l'équilibre d'un enfant de travailler tout le temps.
4. Réussir cet examen m'importe vraiment (est très important pour moi). Il est vraiment important pour moi de réussir cet examen.
5. Être traités ainsi nous est très pénible. Il nous est très pénible d'être traités ainsi.

9 **1.** Il a plu des compliments sur l'heureux vainqueur du concours d'orthographe.
2. Aussitôt, il a jailli d'immenses flammes de la friteuse.
3. Il arrive à tout le monde de se tromper.
4. Il surgit de nombreuses questions, il est impossible que vous vous dérobiez, il est important, pour le public, que vous répondiez.
5. Il sortait deux baguettes roses de sa robe : c'étaient ses jambes.
6. Certains adorent le chocolat noir, alors qu'il n'est apprécié par d'autres que le chocolat blanc.
7. Il subsiste des doutes, il faut que quelqu'un les lève.
8. Il m'apparaît des solutions mais il ne m'appartient pas de décider.

S'exprimer

10 Les élèves emploient naturellement les attributs dans les portraits. La consigne les invite à varier les verbes attributifs.
Les verbes sembler, paraître, donner l'air de… conviennent au portrait à la première personne. On peut imposer comme consigne supplémentaire l'emploi à deux reprises de la tournure impersonnelle « Il me sembla que » ou l'inversion du sujet « peut-être étaient-ils ».
Cet exercice, en fonction des consignes, peut servir d'évaluation.

Orthographe

1. Moi qui **connais** des chansons pour les reines et des refrains pour les amants.
2. Tu pourrais nous guider, toi qui **as vécu** à Barcelone.
3. Vous qui **passez** sans me voir, je vous suis du regard sous les platanes qui **ombrent** l'allée de taches noires.
4. Les feuilles qui **se ramassent** à la pelle ne peuvent me faire oublier celle qui **s'en est allée** à la poursuite de l'été.
5. Ceux et celles qui **sont volontaires** pour accueillir des correspondants sont priés de se signaler au secrétariat.
6. L'ensemble des passagers qui **ignorait** les avanies de l'avion **continuait** (a continué ou continua) à dormir.

Exercices supplémentaires

1 **Vocabulaire**
Quel est le sens du mot « sujet » dans les phrases suivantes ? Remplacez ce mot, quand c'est possible, par un synonyme qui lèvera l'ambiguïté.
1. Quel est **le sujet** de ta thèse ?
2. Il est **sujet à** des étourdissements.
3. Le roi a proclamé que **ses sujets** devraient désormais limiter leurs dépenses vestimentaires qu'il juge trop somptuaires.
4. Vous rechercherez **les sujets** de désaccord entre les personnages du maître et du valet.
5. Quel est **le sujet** de vos inquiétudes ?
6. Pour compléter ma collection, je viens d'acquérir **un sujet** de trente centimètres en porcelaine qui représente un porteur d'eau.
7. Vous accorderez le verbe avec **son sujet**.

→ **Réponses**

1. De quoi parle… – **2.** Victime de – **3.** Subalternes – **4.** Motifs – **5.** L'objet de, la source – **6.** Une statuette – **7.** Celui qui fait l'action.

2 Orthographe

Accordez les verbes après avoir délimité le groupe sujet.

1. Les montagnes ardentes qu'on appelle *Volcans (renfermer / présent)* dans leur sein le soufre, le bitume & les matières qui *(servir / présent)* d'aliment à un feu souterrain, dont l'effet plus violent que celui de la poudre ou du tonnerre, de tout temps *(étonner, effrayer / passé composé)* les hommes.

Buffon, *Histoire naturelle*

2. Nous *(être / imparfait)* à l'Étude, quand le Proviseur (*entrer / passé simple)*, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui *(porter / imparfait)* un grand pupitre. Ceux qui *(dormir / imparfait) (se réveiller / passé simple)*, et chacun *(se lever / passé simple)* comme surpris dans son travail. Le Proviseur nous *(faire / passé simple)* signe de nous rasseoir.

Flaubert, *Madame Bovary* (1857)

→ **Réponses**

1. Les montagnes ardentes qu'on appelle *Volcans* renferment dans leur sein le soufre, le bitume & les matières qui servent d'aliment à un feu souterrain, dont l'effet plus violent que celui de la poudre ou du tonnerre, a de tout temps étonné et effrayé les hommes.

2. Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent et chacun se leva comme surpris dans son travail. Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir.

3 Orthographe

Complétez les sujets avec le groupe verbal de votre choix.

1. Les autres élèves de troisième et nous…
2. Ton père et toi…
3. Lui et moi…
4. Le chien, les poissons, la tortue, mon petit frère, mon jumeau, ma grande sœur…
5. Chacun…
6. D'aucuns…
7. Rien…
8. Personne…
9. Des centaines d'étourneaux…
10. La reine et moi…

4 Réécriture

Dans cet extrait de Zadig, remplacez « Arimaze » par « Arimaze et sa famille » ou par « les voisins » et procédez à toutes les modifications nécessaires.

Vis-à-vis sa maison demeurait Arimaze, personnage dont la méchante âme était peinte sur sa grossière physionomie. Il était rongé de fiel et bouffi d'orgueil, et pour comble, c'était un bel esprit ennuyeux. N'ayant jamais pu réussir dans le monde, il se vengeait par en médire. Tout riche qu'il était, il avait de la peine à rassembler chez lui des flatteurs. Le bruit des chars qui entraient le soir chez Zadig l'importunait, le bruit de ses louanges l'irritait davantage. Il allait quelquefois chez Zadig, et se mettait à table sans être prié : il y corrompait toute la joie de la société, comme on dit que les Harpies infectent les viandes qu'elles touchent.

Voltaire, « L'envieux » *in Zadig* (1747).

→ **Réponses**

Vis-à-vis sa maison **demeuraient** Arimaze et sa famille, **personnages** dont la méchante âme était peinte sur **leur** grossière physionomie. **Ils étaient rongés** de fiel et **bouffis** d'orgueil, et pour comble, **c'étaient de beaux esprits ennuyeux**. N'ayant jamais pu réussir dans le monde, **ils se vengeaient** par en médire. Tout **riches qu'ils étaient**, **ils avaient** de la peine à rassembler chez **eux** des flatteurs. Le bruit des chars qui entraient le soir chez Zadig **les importunaient**, le bruit de ses louanges **les irritaient** davantage. **Ils allaient** quelquefois chez Zadig, et se **mettaient** à table sans être **priés** : **ils y corrompaient** toute la joie de la société, comme on dit que les Harpies infectent les viandes qu'elles touchent.

8 Les compléments d'objet et l'attribut du COD p. 298-299

Observation

Réviser

1. et 2. Ces questions renvoient aux points 1. et 3. de la leçon. Les questions peuvent être traitées oralement avant d'ouvrir le manuel.

3. Un COD est directement lié au verbe alors qu'un COI est introduit par une préposition qui le relie indirectement au verbe.

Dans la dernière phrase, « poussait » à deux compléments, l'un est COD (« le »), l'autre est COI (« à la consommation effrénée »). En cas de double construction, on parle de COS pour le deuxième complément d'objet.

Approfondir

4. « pleines » s'accorde avec « les », pronom COD de « jugeait » → Il jugeait qu'elles (les publicités) étaient pleines d'humour. Pleines devient attribut du sujet. La manipulation permet de déduire que dans la phrase initiale « pleines » est un attribut mais du COD.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 **prit** : COD, « de multiples autres mesures sages et humaines qu'il est inutile de consigner ici »
consigner : COD, « qu' »
entreprit : COD, « de séparer les conjoints pauvres » (remplacer par « la séparation » ou « l'entreprit » ou mettre au passif)
séparer : COD, « les conjoints pauvres »
entraîne : COD, « qu' »
contraindre : COD, « un homme » ; COI (COS), « à subvenir aux besoins de sa famille »
subvenir : COI, « aux besoins de sa famille »
avait exigé : COD, « l' »
enleva : COD, « cette famille »
recevaient : COD, « leur pâture »
puisait : COD, « le brouet »

2 Les COD sont soulignés et les attributs du COD en gras.
1. Elle déborde d'énergie et je la crois volontiers **capable de mener plusieurs « combines » de front**. […] Je la trouve **délicieuse**. On la croirait **sortie des pages d'une gazette de mode pour Bovarettes de province.**
S. Yalda, *Regard persan* (2007), © Grasset
2. À dire vrai, Léon n'était pas si petit, un mètre soixante-six, cela reste fort honorable : c'est Solange qui détonnait avec son mètre quatre-vingt. Cela faisait une belle disparité. Mais les époux avaient transformé cet écart **en atout**, presque en signe de distinction.
P. Bruckner, *Mon petit mari* (2007), © Grasset
3. Je m'imaginais **citoyen mondial**. Je prenais l'Europe pour **un vieux monument qu'on pouvait visiter sans guide.**
F. Beigbeder, *Au secours, pardon* (2007), © Grasset

Manipuler

3 **1.** Maman l'a demandé. **– 2.** Retire le lui. **– 3.** En veux-tu encore ? **– 4.** Tu le leur diras. **– 5.** L'enfant l'appelait à grands cris mais elle ne l'entendait pas.

4 **1.** Les députés ont proposé l'augmentation de leurs indemnités. **– 2.** Les journaux ont annoncé leur volonté de se tourner vers l'édition électronique… **– 3.** Le gouvernement a révélé la réintroduction prochaine de nouveaux ours dans les Pyrénées. **– 4.** Les habitants de l'île ont entendu le hurlement du cyclone. **– 5.** Les restaurateurs affirment leur satisfaction que la loi sur l'interdiction de fumer soit entrée en vigueur dans leurs établissements.

S'exprimer

5 Ce sujet est inspiré du poème de Rimbaud intitulé *Alchimie du verbe*, dont le texte est disponible à l'adresse suivante :
http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Alchimie.html
On peut imposer une accumulation de compléments d'objet comme dans le texte initial et demander une cohérence de l'ensemble.

Orthographe

1. Avec avoir, COD postposé au verbe : pas d'accord
2. Avec avoir, COD antéposé au verbe, accord avec « meilleurs livres »
3. Verbe pronominal, avec un COD différent du pronom « se » : pas d'accord
4. Avec avoir, COD antéposé au verbe, accord avec « quelles exclamations »
5. Avec avoir COD antéposé au verbe, accord avec « des plantes nouvelles »
6. Verbe pronominal réfléchi (s' = on) : accord avec le pronom « on » qui équivaut à « nous »
7. Avec avoir COD antéposé au verbe, accord avec « horreurs »
Avec avoir, COD postposé au verbe : pas d'accord
8. Avec avoir COD antéposé au verbe, accord avec « les pièges »
Avec être, accord avec le sujet : « le blaireau » (voix passive)
9. Avec avoir, COD postposé au verbe : pas d'accord
10. Avec avoir, COD antéposé au verbe, accord avec « Mademoiselle »

EXERCICES SUPPLÉMENTAIRES

1 **Relevez les compléments d'objet indirects puis employez les verbes qu'ils complètent avec un COD.**
1. Lors de l'exposition universelle de Paris en 1900, les dirigeants croient au Progrès et l'exaltent notamment en illuminant les pavillons.
2. Les Parisiens reprochaient aux rails de tramways d'être dangereux pour les cyclistes, aux fils électriques d'être inesthétiques.

3. L'Europe entière feint de croire à un avenir radieux.
4. Le monde applaudit à l'organisation, au sein de l'Exposition, de Jeux Olympiques.
5. La foule se presse jour et nuit et souscrit à l'aspect ludique de la manifestation, à l'exotisme des pavillons coloniaux.

→ **Réponses**
Dans les deux phrases, le complément d'objet est en gras, le verbe auquel il se réfère est souligné.
1. Lors de l'exposition universelle de Paris en 1900, les dirigeants croient **au Progrès** et l'exaltent notamment en illuminant les pavillons. Les dirigeants croient **qu'il faut faire confiance à la science**.
2. Les Parisiens reprochaient **aux rails de tramways d'être dangereux pour les cyclistes, aux fils électriques d'être inesthétiques**. Les Parisiens leur reprochaient **la dangerosité du tramway et l'inesthétique des fils électriques**.
3. L'Europe entière feint de croire **à un avenir radieux**. L'Europe entière feint de croire **que l'avenir s'annonce sous de bons auspices**.
4. Le monde applaudit **à l'organisation**, au sein de l'Exposition, de Jeux Olympiques. Le monde applaudit **cette initiative**.
5. La foule se presse jour et nuit et souscrit **à l'aspect ludique de la manifestation, à l'exotisme des pavillons coloniaux.** Il a souscrit **une lettre de change.**

2 Mettre à la voix passive
Repérez les COD et procédez à la transformation passive : Quel changement de sens apporte-t-elle ?
1. Des supporters ultras auraient attaqué une caserne de carabiniers en Italie. – **2.** Un journaliste a interrogé des Russes allemands qui ont regagné le pays de leurs ancêtres, l'Allemagne. – **3.** Une collectionneuse privée a vendu un morceau de Tour Eiffel, retiré du monument en 1980. – **4.** Les galeries n'exposent pratiquement que de petits formats aux approches des fêtes. – **5.** Qui a perdu les photos des ancêtres ? – **6.** On transmettra vos réclamations au rectorat. – **7.** Les organisateurs ont mobilisé un important service d'ordre pour éviter tout débordement. – **8.** J'ai contacté toute la famille, tous les amis, pour fêter les 90 ans du grand-père. – **9.** Les élèves rédigeront leur texte avec le traitement de texte et l'enregistreront dans leur fichier personnel sur le réseau. Un message les préviendra du ramassage.

→ **Réponses**
Le verbe, mis à la forme passive, est souligné.
1. Une caserne […] aurait été attaquée par des supporters ultras. – **2.** Des Russes allemands […] ont été interrogés par un journaliste. – **3.** Un morceau de la Tour Eiffel […] a été vendu par une collectionneuse privée. – **4.** Seuls de petits formats sont exposés par les galeries… – **5.** Par qui ont été perdues les photos des ancêtres ? – **6.** Vos réclamations seront transmises au rectorat. – **7.** Un important service d'ordre a été mobilisé par les organisateurs… – **8.** Toute la famille a été contactée… – **9.** Leur texte sera rédigé et enregistré […]. Ils seront prévenus par un message du ramassage.
Lorsque l'on passe de la voix active à la voix passive, le COD devient le sujet. Ce dernier n'est alors plus l'agent de l'action mais il la subit ou a une position de spectateur par rapport à celle-ci.

3 Transformez l'adverbe en verbe et le verbe en complément d'objet à l'infinitif.
Ex. Gavroche se porte **audacieusement** au secours du blessé sous une pluie de balles. Gavroche **ose** se porter au secours du blessé…
1. L'enfant refuse **obstinément** de répondre. – **2.** Le maître intervient **trop tardivement**. – **3.** La classe retient **péniblement** un fou rire. – **4.** L'enfant, vexé, se réfugie **rapidement** dans le couloir. – **5.** Le maître refuse **d'abord** de le punir. – **6.** Cinq minutes plus tard, il ramène **joyeusement** le récalcitrant. – **7.** L'enfant retourne au tableau, il répond **excellemment.**
→ **Réponses**
1. L'enfant **s'obstine** à refuser de répondre / à ne pas répondre. – **2.** Le maître **tarde** à intervenir. – **3.** La classe **peine** à retenir un fou rire. – **4.** L'enfant, vexé, **se hâte** de se réfugier dans le couloir. – **5.** Le maître **commence** par refuser de le punir. – **6.** Cinq minutes plus tard, il **se réjouit** de ramener le récalcitrant. – **7.** L'enfant retourne au tableau, il **excelle** à répondre.

9 Les compléments circonstanciels p. 300-301

Entraînez-vous

Identifier

1 **1.** « J'ai vu Marie-Claude, du coin de l'œil, se relever… » : CC de manière
« …se relever péniblement… » : CC de manière
« …avancer, sur ses gardes… » : CC de manière
« …les jambes s'agitaient frénétiquement… » : CC de manière
2. « À l'extrémité du boulevard, dans le quartier des boîtes de nuit des enseignes tarabiscotées clignotaient » : CC de lieu
« …clignotaient dans le vide. » : CC de lieu
« Comme un jouet mécanique bien remonté, la grande ville continuait… » : CC de comparaison

« …la grande ville continuait son activité nocturne avec une précision mathématique, sans inquiéter ses habitants. » : CC de manière
« …la pluie s'abattit avec violence… » : CC de manière
« …la pluie s'abattit […] sur l'immense cité ; sur les terrils ; […] sur la butte accidentée de Tecumseh Slope » : CC de lieu

2 Un bruit sourd de planches le réveilla, on traversait **le pont de Charenton** (COD du verbe « traverser »), c'était Paris. Alors, ses deux compagnons, ôtant l'un sa casquette, l'autre son foulard, se couvrirent de leur chapeau et causèrent. Le premier, un gros homme rouge, en redingote de velours, était un négociant ; le second venait **dans la Capitale** (CC de lieu) pour consulter un médecin. […] Puis on tourna **dans Ivry** (CC de lieu). On monta **une rue** (COD du verbe « monter ») ; tout à coup, il aperçut **le dôme du Panthéon** (COD du verbe « apercevoir »). […] On s'arrêta longtemps **à la barrière** (CC de lieu), car des coquetiers, des rouliers et un troupeau de moutons **y** (CC de lieu) faisaient de l'encombrement. Le factionnaire, la capote rabattue, allait et venait **devant sa guérite** (CC de lieu) pour se réchauffer. Le commis de l'octroi grimpa **sur l'impériale** (CC de lieu), et une fanfare de cornet à piston éclata. On descendit **le boulevard** (COD de « descendre ») au grand trot, les palonniers battants, les traits flottants.

G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*

Manipuler

3 **1. Avant que les premiers frimas ne s'abattent** sur la ville, vous penserez à pailler vos arbustes fragiles **afin qu'ils ne gèlent pas**. → Avant l'arrivée des premiers frimas […] afin de les protéger du gel.
2. Quand les premiers coureurs apparurent au détour du chemin, la sécurité resserra les rangs **parce qu'elle craignait les débordements.** → À l'apparition des premiers coureurs au détour du chemin […] par crainte des débordements.
3. Si vous ne répétez pas, vous serez paralysés par le trac **dès que le rideau se lèvera**. → Sans répétition […] dès le lever du rideau.
4. Pendant que les habitants se rassemblaient autour du chantier, les engins convergèrent simultanément vers l'immeuble. → Au moment du rassemblement des habitants autour du chantier…
5. Dès que vous serez arrivés à Tokyo, prenez immédiatement contact avec votre correspondant, **parce qu'ils attendent avec impatience vos plans d'aménagement.** → Dès votre arrivée à Tokyo […] pour répondre à leur attente impatiente (cause transformée en but car « en raison de leur attente impatiente » n'est pas très satisfaisant).
6. Les trains auront du retard **jusqu'à ce que les voies soient dégagées** des arbres qui les encombrent. → … jusqu'au dégagement des voies…
7. Sous réserve que vous soyez libre de vos horaires, vous qui détestez les réveils brutaux, adoptez un canari qui pépiera **mélodieusement quand le soleil dardera son premier rayon**. → Sous réserve de la liberté de vos horaires […] au premier rayon du soleil.

S'exprimer

4 Aux situations proposées, on peut ajouter : *« Tu avais promis de rentrer avant sept heures, pourquoi es-tu en retard ? » → désaccord parents/enfant et toutes autres situations qui viendront à l'esprit des élèves.*

Orthographe

1. Avant que le temps ne **se refroidisse**, je vais protéger les plantations. **– 2.** Je mettrai la clé dans la cachette, afin que tu **puisses** rentrer. **– 3.** Si tu le **voulais**, tu pourrais garder les enfants de la voisine aux prochaines vacances. **– 4.** Si tu le **veux**, tu pourras garder les enfants de la voisine aux prochaines vacances. **– 5.** Vous pouvez venir en soutien jusqu'à ce que vous **sachiez** rédiger tout seuls. **– 6.** Après que les invités **seront partis**, nous auront une petite explication.

EXERCICES SUPPLÉMENTAIRES

1 **Identifier les CC**
Distinguez les CC de cause, conséquence, condition, but et opposition.
1. Les bols ne nécessitaient jamais aucun nettoyage : les garçons les polissaient avec leur cuillère au point de leur rendre tout leur éclat ; et quand ils avaient terminé cette opération (ce qui ne durait jamais bien longtemps, les cuillères étant presque aussi grandes que les bols), ils restaient assis, les yeux braqués sur la chaudière avec une telle avidité qu'ils semblaient capables de dévorer les briques mêmes dont elle était faite, cependant qu'ils s'employaient avec la plus grande application à sucer leurs doigts, dans l'idée de récupérer toute éclaboussure de brouet qui aurait pu s'égarer. (C. Dickens)
2. Jeux d'enfants que cela ! C'est bon pour mettre le public en appétit... Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse. Le second réseau trouera la ville de toutes parts, pour rattacher les faubourgs au premier réseau. (Zola)

3. Cette goutte de baume est si fine et si puissante que, si l'on jette le flacon dans votre tombeau, son parfum, vaguement immortel, durera plus que votre poussière. […]
Des gens étaient obligés de vendre vite ; une bonne occasion. Alors, comme il était content de la journée, je suis resté avec lui pour qu'il me donnât un peu d'argent ; et puis je me suis pressé pour arriver à l'heure. […]
– Nous serons mariés dans trois ans, si vous passez bien vos examens, Paul ! (Th. Gautier)
4. « Monsieur Roger, lui dit-il à demi voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l'appelle son âge. »
Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. (Flaubert)

→ **Réponses**
1. « … au point de leur rendre tout leur éclat… » : **CC de conséquence**
« … les cuillères étant presque aussi grandes que les bols… » : **CC de cause**
« … avec une telle avidité qu'ils semblaient capables de dévorer les briques mêmes… » : **CC de conséquence**
« … dans l'idée de récupérer toute éclaboussure de brouet qui aurait pu s'égarer. » : **CC de but**
2. « … pour mettre le public en appétit… » : **CC de but**
« … alors commencera la grande danse. » : **CC de conséquence**
« … pour rattacher les faubourgs au premier réseau. » : **CC de but**
3. « … si fine et si puissante que son parfum vaguement immortel, durera plus que votre poussière. » : **CC de conséquence**
« … si l'on jette le flacon dans votre tombeau… » : **CC de condition**
« … comme il était content de la journée… » : **CC de cause**
« … pour qu'il me donnât un peu d'argent… » : **CC de but**
« … pour arriver à l'heure. » : **CC de but**
« … si vous passez bien vos examens… » : **CC de condition**
4. « Si son travail et sa conduite sont méritoires… » : **CC de condition**
« … si bien qu'on l'apercevait à peine… » : **CC de conséquence**
« Quoiqu'il ne fût pas large des épaules… » : **CC d'opposition**

2 Changer la classe grammaticale du CC

Reformulez l'expression de la manière en employant un groupe prépositionnel ou un adverbe en « -ment ».
Ex. Il agit de façon irréfléchie = il agit sans réfléchir ; de façon maladroite = avec maladresse ou maladroitement
1. Il sourit de façon cruelle. – **2.** Le chien se rebiffe de façon sauvage. – **3.** Il parle de façon crue de sa vie. – **4.** La standardiste répond de façon aimable. – **5.** L'eau s'élance de façon violente. – **6.** Elle répond d'une façon calme. – **7.** Le cuisinier distribue la nourriture de façon parcimonieuse. – **8.** Les orphelins protestent de façon vigoureuse. – **9.** Il pratique ses exercices de rééducation d'une façon assidue. – **10.** Gavroche se coule dans l'étroit passage de façon silencieuse.

→ **Réponses**
1. Il sourit cruellement / avec cruauté. – **2.** Le chien se rebiffe sauvagement. – **3.** Il parle crûment de sa vie. – **4.** La standardiste répond avec amabilité / aimablement. – **5.** L'eau s'élance avec violence / violemment. – **6.** Elle répond avec calme / calmement. – **7.** Le cuisinier distribue la nourriture avec parcimonie / parcimonieusement. – **8.** Les orphelins protestent avec vigueur / vigoureusement. – **9.** Il pratique ses exercices de rééducation avec assiduité / assidûment. – **10.** Gavroche se coule dans l'étroit passage silencieusement.

3 Vocabulaire

Remplacez le mot « circonstance » par un de ses synonymes.
1. Le rapport de l'accident a été minutieusement rempli. Il en précise les **circonstances** et permettra d'établir les responsabilités engagées. – **2.** Les **circonstances** économiques ne favorisent pas la création d'entreprise. – **3.** Le thermomètre affiche 10°C et tu ne portes qu'un T-shirt ! Ta tenue n'est pas de **circonstance**. – **4.** En raison des **circonstances** actuelles, le concert sera repoussé à une date encore indéterminée. – **5.** Il a attendu sa victime dans son appartement avec l'arme : c'est une **circonstance** aggravante qui prouve la préméditation.

→ **Réponses**
1. le contexte, le déroulement – **2.** la situation – **3.** adaptée – **4.** événements – **5.** fait

10 L'accord du participe passé p. 302-303

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 **1.** « **pris** » **:** auxiliaire « avoir », COD placé après le verbe donc pas d'accord
laissée : verbe pronominal réfléchi, donc accord avec le sujet-COD féminin singulier
2. passé : auxiliaire « être », accord avec le sujet masculin singulier
dérobée : participe passé utilisé comme adjectif, donc accord avec le nom « porte » au féminin singulier
3. semblé : auxiliaire « avoir », pas de COD donc pas d'accord
sensé : participe passé utilisé comme adjectif, donc accord avec le pronom « il » au masculin singulier
qualifié : auxiliaire « avoir », COD. placé avant le verbe donc accord avec le pronom « que » au masculin singulier
4. prononcé : auxiliaire « avoir », COD placé après le verbe donc pas d'accord
élancée : verbe pronominal réfléchi, donc accord avec le sujet-COD au féminin singulier
5. surprise : participe passé utilisé comme adjectif, donc accord avec le pronom « je » au féminin singulier
appris : auxiliaire « avoir », COD placé avant le verbe donc accord avec le pronom « que »

Manipuler

2 **1. Énervés**, ils se dirigèrent vers leur patron.
2. Maïna toucha, **étonnée**, sa joue **rougie** par la gifle.
3. Déçue par cet échec, elle rejoignit les autres membres du groupe.
4. La photographie, posée sur le bureau, représentait une montagne très **connue**.
5. Il lui tendit la bannière **prise** aux ennemis **humiliés**.

3 **1.** Marie est **tombée** dans la rue sur son amie d'enfance.
2. Ce film a été **vu** et **apprécié** par des millions de spectateurs de par le monde.
3. Je t'assure que la pluie est **tombée** cette nuit.
4. Ce n'est qu'après des heures de marche que nous sommes **parvenus** au sommet.
5. Guy et Pauline sont **déçus** de ne pas être **venus**.

4 **1. Elles** sont revenues juste à temps. **– 2.** Quand **elle** est tombée, **ils** sont sortis de la forêt en hurlant. **– 3. Anne** et **moi**, **nous** avons été reçues par l'ambassadeur. **– 4. Elle** est devenue une vedette après l'émission.

5 **1.** Nous **avons** trop **mangé** hier soir. **– 2.** La pièce de théâtre que nous **avons vue** la semaine dernière était éblouissante. **– 3.** Pierre est venu chez Fanny. Il l'**a empêchée** de finir son travail. **– 4.** Sous le coup de l'émotion, elle **a laissé** tomber sa tasse qui **a éclaté** en mille morceaux. **– 5.** Quelle robe **avez**-vous **choisie** ? **– 6.** Des manifestants **ont bloqué** la rue que j'**ai essayé** d'emprunter.

6 **1.** Ils se sont **lavé** les pieds. **– 2.** Ils se sont **lavés**. **– 3.** Camille et Audrey se sont **envoyé** de longues lettres. **– 4.** Je suis déçu d'apprendre qu'aux dernières élections vous vous êtes **abstenus / abstenues**. **– 5.** Arrête, c'est la clavicule que je me suis **fracturée** !

7 **1.** Si tu **as cru** que Marlène et Gwen se **sont fait** la tête, tu t'**es trompé / trompée**. **– 2.** Elle s'**est souvenue** avec difficulté de son enfance. **– 3.** Nous **avons reçu** nos commandes par porteur. **– 4.** Ils **sont** encore **arrivés** en retard ! **– 5.** Quelle ligne de métro **avez**-vous **empruntée** ? **– 6.** Elles se **sont** toujours **souri**. Cela **a été** agaçant !

Orthographe

1. Quelle **place** a-t-il obtenue ?
2. Elles se sont retrouvées perdues au milieu de Rome, sans même un plan !
3. Ce ne sont pas **ces tableaux** que j'ai vus samedi dernier dans la rue.
4. Tu n'es plus **celle** que j'ai connue.
5. J'adore cette série de **BD** ! Les as-tu toutes lues ?
6. À peine es-tu arrivée que **Loïc** est reparti.

II Analyser la phrase

11 Phrase simple, phrase complexe

p. 304-307

Observation

Réviser

1. Une proposition est un ensemble de mots groupés autour d'un verbe et de son sujet. On peut reconnaître le nombre de propositions au nombre de verbes conjugués.

2. La première phrase contient une seule proposition groupée autour du verbe « ai assisté ». C'est une phrase simple.
La deuxième phrase contient deux propositions : la première est groupée autour du verbe « ont fait » et la deuxième, autour du verbe « ont rassemblés ». C'est une phrase complexe.

Approfondir

3. Cette phrase contient quatre propositions :
– « Le type […] a eu le réflexe de se baisser derrière son guichet » ;
– « qui nous fournissait les outils » ;
– « mais un militaire l'a fait déguerpir » ;
– « et l'a traîné au premier rang en lui mettant le canon de sa mitraillette dans le cou. »
Elles sont reliées par les mots :
– « qui », un pronom relatif (la proposition est subordonnée) ;
– « mais », une conjonction de coordination (la proposition est coordonnée) ;
– « et », une conjonction de coordination (la proposition est coordonnée).

4. Cette phrase ne contient pas de verbe conjugué. C'est une phrase non verbale (ou nominale).

5. Les propositions de la phrase en rouge sont reliées par une virgule. Il s'agit donc de propositions juxtaposées.

Entraînez-vous !

Identifier

1 C'était tout petit là-dedans (phrase verbale). Il y avait de la crotte d'oiseaux partout (phrase verbale). Je me suis avancé à quatre pattes (phrase verbale). Le sol, rien (phrase non verbale). Des nids dans les parois (phrase non verbale). Le silence (phrase non verbale). Je croyais entendre des voix (phrase verbale). Les voix des fantômes du château qui me chuchotaient des choses à l'oreille (phrase verbale). Des choses désagréables (phrases non verbale). Je n'écoutais pas (phrase verbale). J'examinais le mur avec tous ces trous remplis de nids d'oiseaux (phrase verbale). Les cavités dans le mur (phrase non verbale). Mon souffle s'est accéléré (phrase verbale). Pas de nid dans l'un des trous (phrase non verbale). Juste du noir (phrase non verbale). J'y ai glissé la main (phrase verbale). C'était froid (phrase verbale). Je me suis demandé s'il pouvait y avoir un serpent (phrase verbale). Non, les serpents aiment la chaleur, je me suis dit (phrase verbale). Une boîte (phrase non verbale). Un petit coffret (phrase non verbale) ? J'ai plongé l'autre main et j'ai tiré le coffret vers moi (phrase verbale). Pas possible ! (phrase non verbale) Une petite boîte en métal rouillé (phrase non verbale). J'ai poussé un cri de joie (phrase verbale).

J.-L. Payen, *Le Hamac rouge* (1999), © Éditions Gallimard

2 Les phrases complexes sont découpées de sorte à faire apparaître les différentes propositions dont elles sont composées.
« Depuis qu'il avait appris par Rafik / que dans certains pays des hommes se levaient à quatre heures du matin pour aller travailler dans les mines, / Serag avait essayé d'en faire autant. » → **phrase complexe**
« Il avait découvert dans une armoire un réveille-matin hors d'usage, / et l'avait réparé avec l'intention de s'en servir. » → **phrase complexe**
« Comme il dormait seul dans sa chambre, / il pouvait se permettre cette fantaisie d'un genre déplacé. » → **phrase complexe**
« Toutefois […] dans toute la maison. » → **phrase simple**
« Serag n'était pas encore habitué à cette rupture violente du sommeil ; / il avait laissé le réveil sonner interminablement. » → **phrase complexe**
« Il se croyait en plein cauchemar. » → **phrase simple**
« Ce jour-là, […] activité étonnante. » → **phrase simple**
« Mais, […] il se rendormit. » → **phrase simple**

3 Les phrases complexes sont découpées de sorte à faire apparaître les différentes propositions dont elles sont composées.
1. « Je pense / qu'il est permis de se tromper. » → **phrase complexe**
2. À l'intérieur de cette grande maison abandonnée, un homme vivait seul depuis des années. » → **phrase simple**

3. Où courez-vous ? → **phrase simple**
4. Nous nous sommes rendus dans cette ville / dont nous avait parlé le grand-père de Théo / parce qu'il en avait fait une description idyllique. → **phrase complexe**
5. Son pistolet était vide ; / il saisit aussitôt son poignard. → **phrase complexe**

4 Flaminius, **qui se disposait à le suivre,** (proposition relative introduite par le pronom relatif « qui ») se ravisa. Florus se débrouillerait très bien sans lui. En revanche, **comme il l'avait dit** (proposition conjonctive, introduite par la conjonction de subordination « comme »), le temps pressait et il était urgent d'interroger le personnel. Il fit part de sa décision à son compagnon, **qui approuva entièrement** (proposition relative, introduite par le pronom relatif « qui ») […].
La maison Flaminia comptait une vingtaine de domestiques. […] Il les connaissait tous et jugeait impossible **qu'ils aient pu tuer Flaminia** (proposition conjonctive, introduite par la conjonction de subordination « que »), **qu'ils aient essayé de le tuer lui-même** (proposition conjonctive, introduite par la conjonction de subordination « que »).
Il leur fit subir l'un après l'autre un interrogatoire serré. À tous, il demanda **s'ils avaient des soupçons sur un individu quelconque** (proposition interrogative, introduite par le mot interrogatif « si ») et **si sa mère leur avait dit quelque chose à propos du voleur de la perle** (proposition interrogative, introduite par le mot interrogatif « si ») : dans tous les cas, la réponse aux deux questions fut négative. […]
Malicia, **ainsi qu'elle l'avait déjà dit le jour du meurtre** (proposition conjonctive, introduite par la locution de subordination « ainsi que »), avait été envoyée à la fontaine d'Égérie guetter les vestales. Elle venait d'entrer dans la villa pour annoncer leur arrivée, **lorsqu'elle avait entendu Flaminia pousser un cri** (proposition conjonctive, introduite par la conjonction de subordination « lorsque »). Elle s'était précipitée, **mais elle l'avait trouvée morte dans la chambre de Titus…** (proposition coordonnée, introduite par la conjonction de coordination « mais »)

J.-F. Nahmias, *Titus Flaminius, La Fontaine aux vestales* (2003), © Éditions Albin Michel

5 Les propositions subordonnées sont placées en gras.
1. Le tableau **que tu regardes** me plaît beaucoup. → proposition subordonnée relative
2. Je pense **que tu ferais mieux de t'abstenir de parler**. → proposition subordonnée conjonctive
3. Tu es bien sûr de toi pour penser **que tu as raison**. → proposition subordonnée conjonctive
4. Ils se promènent dans une forêt qui est vieille de plus de mille ans. → proposition subordonnée relative
5. Elle adore le *Harry Potter* **qu'on vient de lui offrir.** → proposition subordonnée relative
6. Malgré la persuasion du meurtrier, le policier a rapidement su **qu'il était le coupable**. → proposition subordonnée conjonctive

Manipuler

6 **1.** Les prix viennent de connaître une brutale hausse. – **2.** Aidez-moi ! – **3.** Faites attention aux travaux. – **4.** Prenez deux comprimés en cas de douleur. – **5.** On a fait part de soupçons de dopage dans le dernier tournoi. – **6.** Aujourd'hui, la météo sera ensoleillée.

7 **1.** Je me demande si je prends ma voiture <u>ou</u> si je pars par le train aujourd'hui.
2. Aiment-ils le rap <u>ou</u> le raï ?
3. Demain, nous allons nous promener avec Haïtem et Lilia <u>mais</u> Sarah restera à la maison <u>car</u> elle a du travail.
4. Tous les hommes sont mortels, <u>or</u> Socrate est un homme, <u>donc</u> Socrate est mortel.
5. Non merci, je ne prendrai ni café ni thé <u>mais</u> je boirai bien un jus de fruit.
6. D'accord tu as travaillé, <u>mais</u> tu n'as pas révisé sérieusement ton anglais <u>donc</u> tu n'as pas pu améliorer ta moyenne !

8 **1.** Les arbres sont encore verts, or l'automne est déjà bien avancé.
2. Luc est épuisé car il vient de participer à un match de rugby.
3. Je suis épuisé donc je ne viendrai pas à ton anniversaire.
4. Les réverbères sont éteints car il est minuit.
5. Je n'ai pas fait mon exercice car j'ai perdu la feuille.

9 **1.** Les arbres sont encore verts bien que l'automne soit déjà bien avancé.
2. Luc est épuisé parce qu'il vient de participer à un match de rugby.
3. Je suis tellement épuisé que je ne viendrai pas à ton anniversaire.
4. Les réverbères sont éteints parce qu'il est minuit.
5. Je n'ai pas fait mon exercice puisque j'ai perdu la feuille.

10 **1. Quand** (conjonction de subordination) le téléphone sonna, il était sous sa douche. → proposition subordonnée conjonctive

2. Bien qu' (locution de subordination) il soit un acteur expérimenté, il a toujours le trac. → proposition subordonnée conjonctive
3. Elle se demande **si** (conjonction de subordination) tu ne l'as pas appelé. → proposition subordonnée interrogative indirecte
4. C'est un souvenir **dont** (pronom relatif) ils sont très fiers. → proposition subordonnée relative
5. Quand (conjonction de subordination) le chef d'orchestre leva sa baguette, le silence se fit. → proposition subordonnée conjonctive
6. Je vous assure que j'ignore **où** (adverbe) il est parti. → proposition subordonnée interrogative indirecte

11 **1. Bien qu'il pleuve,** il continue de jardiner.
2. Tous les passagers ont été soulagés **quand l'avion a atterri.**
3. Grandis un peu ! Cesse d'attendre **que nous résolvions tous tes problèmes.**
4. Dès que la sonnerie retentit, les élèves rangent leurs affaires, prêts à sortir.
5. Vous espérez tous **qu'il parte**, non ?
6. Je suis vraiment surprise **que tu te taises.**

12 **1.** Il est venu le chercher à la gare et lui a demandé si son voyage avait duré longtemps et si les intempéries ne l'avaient pas trop perturbé. Avec un sourire, il l'a rassuré et l'a seulement interrogé : « Et toi ? N'étais-tu pas fatigué d'attendre ? »
2. Une voix est tombée du haut-parleur répétant : « Tous les voyageurs doivent rester à leur place. » Quelqu'un demanda en hurlant combien de temps ils allaient attendre et comment ils allaient faire pour empêcher les enfants de bouger.
3. Julie demanda à son père s'il serait d'accord pour qu'elle parte en week-end avec ses copines et s'il croyait que sa mère y serait favorable.

S'exprimer

13 **1.** J'ai acheté une table **qui ira parfaitement dans le salon. – 2.** La maison **dont j'ai fait l'acquisition** est comme posée sur la colline. **– 3.** J'ai fini le livre **que tu m'avais prêté. – 4.** Les enfants **que tu avais aperçus** se dirigèrent vers le magasin. **– 5.** Où est caché le jeu **que nous avons apporté avec nous ? – 6.** J'ai été doublé par une moto **qui devait faire au moins du 200 km/h.**

14 **1.** Mon train est arrivé en retard **parce qu'un passage à niveaux était bloqué.**
2. Le prix de l'essence **que nous mettons dans nos voitures** a beaucoup augmenté.
3. Bien que tout soir prêt, nous ne partirons en vacances que lundi.
4. Les cerisiers **que j'ai plantés l'année dernière** sont en fleurs.
5. Alors que je m'apprêtais à sortir, l'homme leva son arme juste devant moi.
6. J'ai dû venir en train ce matin **parce que ma voiture était en panne.**

15 Comme l'indique la légende, il s'agit d'un tableau mettant en scène un avare devant la mort. On pourra aider les élèves à découvrir le tableau avant de les laisser écrire. Ils pourront ainsi découvrir l'ange, l'œil tourné vers la représentation de Jésus-Christ et la lumière divine, qui tente de secourir le futur défunt, alors que plusieurs démons mettent en évidence la fortune mise de côté dans des sacs (sur le lit, dans le coffre,…).

Orthographe

1. Il est resté muet devant la surprise qu'ils lui avaient **préparée**.
2. Les paroles que vous avez **entendues** ne vous étaient pas destinées.
3. Il a tant plu que les rivières ont toutes **débordé**.
4. Le fait que tu ne **viennes** pas me déplaît.
5. Avant que tu **sois** levé, nous aurons déjà atteint le premier sommet.
6. Ils ont rassemblé les documents qui étaient **tombés** pour que tu **puisses** travailler dès ce matin.



12 Les propositions subordonnées complétives
p. 308-311

Observation

Réviser

1. J'ignorais depuis deux jours ce qu'était devenu mon chat. Je pensais qu'il avait encore fait une fugue, mais ce matin je l'ai entendu miauler bizarrement à la porte et je l'ai trouvé bien mal en point. Je crois qu'il a une patte cassée. Je pense qu'il a fait une chute en poursuivant un animal sur un toit. J'ignore s'il a sauté de trop haut, comment il est tombé, ni de combien de mètres il est tombé. Je ne pense pas qu'il s'en remette.

2. Les interrogatives indirectes présentes dans le texte sont : « ce qu'était devenu mon chat », « s'il a sauté de trop haut », « comment il est tombé », « ni de combien de mètres il est tombé ».
Elles correspondent aux interrogations directes suivantes : Qu'est devenu mon chat ? A-t-il sauté trop haut ? (Interrogations totales) Comment est-il tombé ? De combien de mètres est-il tombé ? (Interrogations partielles)

Approfondir

3. « l' » est le sujet de « miauler » (subordonnée infinitive) et « mon chat » est le sujet de « miaulait » (subordonnée conjonctive).

4. Les propositions subordonnées de ce texte sont toutes des COD.

5. Si on compare « Je pensais qu'il avait encore fait une fugue… » et « Je ne pense pas qu'il s'en remette. », on constate que la négation du verbe principal fait basculer la subordonnée dans le domaine de l'hypothétique, d'où l'emploi du subjonctif dans la dernière phrase.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 Les compléments d'objet sont en gras, les verbes auxquels ils se réfèrent sont soulignés.

Nous autres, on avait pas souvent **l'occasion d'aller à la campagne**. L'oncle Édouard, le frère à maman, il ne demandait pas mieux **que de nous faire plaisir**. Il proposait **des excursions**. Papa **les** acceptait jamais. Il trouvait toujours **des prétextes pour se défiler**. Il voulait **rien devoir à personne**, c'était son principe.

Il était moderne l'oncle Édouard, il réussissait très bien dans la mécanique. D'abord, il était habile et faisait **ce qu'il voulait de ses dix doigts**. […] La triste histoire des Caravals avait quand même ému **le Passage**, si profondément, qu'il a fallu prendre **des mesures**. Soudain, on a découvert **que tout le monde était « pâlot »**. On se refilait **des conseils** entre boutiques et magasins. On ne pensait plus que **par microbes** et **aux désastres de l'infection**. Les mômes, ils **l'**ont sentie **passer la sollicitude des familles**. Il a fallu **qu'ils se tapent l'Huile de foie de Morue, renforcée, à redoublement, par bonbonnes et par citernes**.

L.-F. Céline, *Mort à crédit* (1936), © Éditions Gallimard

2 **Texte 1**

MONSIEUR JOURDAIN – **Que** (conjonction) la fièvre quartaine puisse serrer bien fort ce bourreau de tailleur ! […]

Vous m'avez envoyé des bas de soie si étroits **que** (conjonction) j'ai eu toutes les peines du monde à les mettre, et il y a déjà deux mailles de rompues.

MAÎTRE TAILLEUR – Ils ne s'élargiront **que** (adverbe de négation) trop.

MONSIEUR JOURDAIN – Vous avez mis les fleurs en bas.

MAÎTRE TAILLEUR – Vous ne m'aviez pas dit **que** (conjonction) vous les vouliez en haut.

MONSIEUR JOURDAIN – Ah ! ah ! monsieur le tailleur, voilà de mon étoffe du dernier habit **que** (pronom relatif) vous m'avez fait. Je la reconnais bien.

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670)

Texte 2

C'est ainsi par exemple **qu'**il (conjonction) y a quelque temps, lorsque après avoir terminé les enceintes extérieures, les fosses, les champs d'épieu, nous commencions *à élever le mur des cellules*, il a accepté notre suggestion de supprimer les fenêtres de celles-ci, **que** (pronom relatif) les compagnons architectes avaient initialement prévues. Nous lui avons prouvé **que** (conjonction) les murs, exempts de toute ouverture, seraient beaucoup plus solides, voire indestructibles. Nous lui avons également fait remarquer **que** (conjonction) la tâche de ses gardiens en serait facilitée puisqu'elle ne consisterait à surveiller **que** (adverbe de négation) la seule porte d'entrée de la cellule.

Ph. Claudel, *Les Petites Mécaniques* (2003), © Éditions Gallimard

Manipuler

3 **1.** J'ai remarqué comme il avait vieilli. **– 2.** Il nous a interrogé pour savoir où nous allions. **– 3.** La petite miss demanda si elle était la plus belle. **– 4.** Il a demandé qui allait là. **– 5.** Le public a admiré comme elle était belle. **– 6.** Le traiteur ne sait pas combien nous aurons d'invités. **– 7.** Mon frère a oublié s'il avait bien éteint le gaz sous les pâtes. **– 8.** Vous rechercherez comment se nourrit un hérisson. **– 9.** Montre-moi si tu sais entrer sur le réseau.

4 **1.** pas de subordonnée complétive (ne…que, négation restrictive).
2. « savait » complété par la subordonnée : « que la pluie d'or qui en battait les murs tomberait plus dru chaque jour » → Il **le** savait.
3. « se répétait » complété par la subordonnée « que cet homme devait mourir » → il se **le** répétait.
« savait » complété par la subordonnée « qu'il le tuerait » → il **le** savait.
4. « sais » complété par la subordonnée « ce que je pense » → tu **le** sais.
« accepterai » complété par la subordonnée « qu'un gouvernement puisse me forcer à prendre part à une entreprise que je considère comme un crime » → je ne **l'**accepterai jamais.

5 Dans les phrases 1, 2, 4, 6, l'infinitif n'a pas de sujet propre différent de la principale. Cependant, il est possible de demander quelles modifications rendraient la transformation possible : **1.** Il

prétend que la première place lui revient / Il prétend qu'il doit occuper la première place (mais non « Il prétend qu'il occupe la première place » dont le sens est différent). **– 2.** Le champion et l'acteur aiment qu'on leur réserve des ovations. (introduction d'un sujet différent) **– 4.** Il cache son travail car il craint qu'on le copie. (passage à la voix active, introduction d'un sujet distinct) **– 6.** L'infirmière évite que la petite malade se retrouve seule. (passage à la voix active, introduction d'un sujet distinct)
3. L'héroïne sentit qu'une ombre la frôlait. **– 5.** J'ai vu que l'orage s'amassait sur les sommets, j'ai entendu que le tonnerre grondait au loin, j'ai entendu que les premières gouttes de pluie tombaient. **– 7.** Des témoins ont vu qu'un homme s'enfuyait en courant, la police a reconnu plus tard qu'elle s'était trompée de suspect. (« s' » constitue un sujet propre qui permet la transformation sans modification)

6 **1.** Il se plaint d'être bousculé / de la bousculade. **– 2.** Il proclame haut et fort l'innocence de sa femme. **– 3.** Les avertissements de la bohémienne me firent redoubler de précautions. **– 4.** Carmen ne supporta pas les moqueries des autres femmes de la fabrique / d'être raillée par les autres femmes de la fabrique. **– 5.** Tu reconnaîtras la justesse de mon raisonnement. **– 6.** As-tu appris la venue sur Luna du président d'Altaïr à la prochaine saison chaude ? **– 7.** J'ignorais ta grande débrouillardise. **– 8.** Ses nouvelles directives annoncent la reprise des affaires.

7 **1.** « … qu'on l'admirât. » : subjonctif imparfait (subjectivité + concordance avec l'imparfait)
2. « … que son patron ne le surprît au milieu de sa sieste. » : subjonctif imparfait (subjectivité + concordance avec l'imparfait)
3. « … que la place de premier lui revenait. » : indicatif imparfait (fait considéré comme indéniable par le prince Lustucru + action simultanée avec « prétendait »)
4. « … qu'il fût si talentueux ? » : subjonctif imparfait (l'interrogation introduit un doute + concordance des temps)
5. « … qu'il vînt immédiatement… », « … qu'elle fût obéie promptement. » : subjonctif imparfait (ordre, défense + concordance des temps)
6. « … qu'ils tairaient toute la scène et s'empresseraient de l'oublier. » : conditionnel ou futur du passé (certitude + fait à venir par rapport au verbe de la principale)
7. « … qu'il s'agit d'un canular… » : indicatif présent (évoque le moment de la parole) ; « … qu'il n'a jamais vu » : indicatif passé composé (certitude + fait contemporain ou antérieur au fait de la principale) ; « … qu'il existe une quelconque vie extraterrestre. » : subjonctif présent (négation).

8 **1.** Il sait qu'il **croit** toutes les balivernes qu'on lui raconte mais il se peut qu'il **croie** toutes ces idioties pour avoir le plaisir de les voir sourire un peu. **– 2.** Je suis sûr que tu **vois** bien le but de ma manœuvre. **– 3.** Je voulais que tu **voies** de tes yeux l'état de la maison. **– 4.** J'apprécie que tu **conçoives** enfin de t'en préoccuper. **– 5.** Je ne pense pas que j'**aie** plus de responsabilités que toi sur ce point parce que je suis l'aînée, je pense que j'en **ai** autant, pas plus. **– 6.** Il est clair que la décision de vendre ou de garder la maison nous **appartient** à tous les deux mais il importe que nous **prenions** la décision au plus vite. **– 7.** Je sais que tu **préfères** que nous la **gardions** mais tu peux t'attendre en ce cas à ce que de nombreux travaux **soient** nécessaires.

9 **1.** Il se peut que je **sois** en retard car je crains que la grève ne se **poursuive** encore deux jours. **– 2.** Ta tante espère que tu **viendras** aux prochaines vacances mais elle sait que ton travail te **retient** souvent. **– 3.** Le juge veut que le condamné **accomplisse** sa peine dans son département d'origine, il pense que l'homme **comprend** ses erreurs et qu'il ne **convient** pas de le tenir éloigné de sa famille. **– 4.** Je ne crois pas que **revienne** un jour le temps des cerises. **– 5.** Je ne crois pas que le temps des cerises **reviendra** bientôt. **– 6.** La copropriété tolère que nous **rangions** nos vélos dans la cour mais interdit que des voitures y **soient** garées en permanence. **– 7.** Tout le monde souhaite que ses revenus **croissent** plus vite que l'inflation. **– 8.** À cinq ans, il croyait encore que le soleil se **levait** pour lui, à dix ans, il ne croyait plus que l'univers le **prenne** pour référence.

10 Dans les phrases 1, 2 et 4, le participe est accordé, le pronom relatif est sujet de l'infinitif, les personnes sont actrices. Dans la phrase 3, le participe n'est pas accordé, le sujet subit l'action, elle en est victime.

S'exprimer

11 Cet exercice d'écriture peut suivre l'étude d'articles de presse et rejoindre le travail de préparation du brevet et d'apprentissage du commentaire : comment introduire des citations du texte (p. 396), comment rapporter les paroles des personnages (p. 405).

12 Le travail peut être précédé d'une recherche collective de vocabulaire qui figurera au tableau notamment sur les verbes exprimant le doute et la certitude : espérer, douter de, redouter, être certain de, s'engager à, aimer à, penser, supposer, affirmer, vouloir…

13 Ce travail d'écriture se réfère à la nouvelle de Maupassant, intitulée « La parure » (p. 20-26). Cet exercice, très contraignant, donne de bons résultats et permet de travailler le vocabulaire. Voici deux exemples, rédigés par des élèves de quatrième.

C'était une de ces jolies et charmantes filles, au sourire facile, qui, souvent victimes de leur naïveté, donnent un but inaccessible et irréel à leur vie. Elle n'avait aucun espoir de devenir mannequin, icône de sa génération, elle n'avait aucune relation dans le monde de la mode, aucun espoir d'être aimée, enviée. Sa beauté était loin d'être singulière, son visage n'était ni unique, ni marqué de ces rares traits qui distinguent les femmes de caractère. Jamais elle ne serait maquillée par les marques de cosmétiques les plus prestigieuses, jamais elle ne serait comme cette femme affichée sur chacun des quatre murs de sa chambre exiguë, jamais elle ne serait l'idole, la femme précieuse et exceptionnelle qu'elle espérait devenir.

Alors, elle souffrait, seule, son entourage ne la comprenant pas. Souvent, elle s'imaginait une autre vie lorsque ses yeux se rivaient sur les jambes si minces de ces femmes, sur le rouge vermeil de leurs lèvres sublimes, sur ces somptueuses fourrures, sur le déhanché parfait de chacune d'entre elles, sur ces cheveux flamboyants. La jeune femme se scrutait devant la glace qu'elle maudissait et sanglotait devant ses jambes trop courtes, sa peau grenue, sa bouche trop fine, son gilet dégriffé, ses premières rides.

Elle imaginait la lumière des projecteurs illuminant son dos à peine couvert d'une superbe robe en soie au décolleté plongeant, les flashs des journalistes ébahis, le plaisir d'être adulée. Elle imaginait la musique rythmant le déhanché énergique de chaque mannequin, les poses destinées aux photographes les plus convoités, et surtout les regards admiratifs des hommes devant ce corps parfait.

Tous les soirs, dans la superette dans laquelle elle travaillait, elle achetait autant de magazines féminins que possible et le plat surgelé le moins cher du rayon « produits allégés ». Puis elle rentrait dans son deux-pièces, seule, réchauffait le plat, découpait les corps des femmes les plus parfaits, et les affichait, un par un, pour se punir. Après avoir mangé, elle vomissait et allait se coucher.

C'était une de ces jolies filles, belles et talentueuses, nées dans une famille aisée où tout échec était exclu. Sa famille avait déjà envisagé pour elle de longues études avec, à la clef, un avenir brillant d'avocat ou de médecin. Mais elle, elle voulait chanter. Elle se voyait déjà en haut des affiches, faisant la une des magazines mais elle n'osait en parler à ses parents.

Elle souffrait sans cesse d'être cloîtrée dans sa maison à étudier des matières qui ne l'intéressaient pas, de ne pas sortir, de ne pas pouvoir chanter à tue tête dans la maison et de ne pas pouvoir pratiquer sa passion. Elle souffrait aussi de ne pas pouvoir dire ses envies à sa famille. Elle songeait à ce qu'aurait pu être sa vie si elle était née dans une famille d'artistes. Elle songeait à la gloire, à la popularité et aux foules déchaînées criant son nom. Elle pleurait souvent en cachette. Elle rêvait de s'évader de cette prison dorée, mais n'en avait jamais le courage.

Orthographe

1. Avez-vous reçu les délégués que j'ai envoyés parlementer ? **– 2.** Cette pièce, je l'ai vue souvent jouée. **– 3.** Sur le chemin, nous croisâmes les voisins que nous avions voulu éviter. **– 4.** Sur le chemin, nous croisâmes les voisins que nous avions vus courir sur la plage. **– 5.** J'ai refusé toutes les excuses qu'elle a tenté de présenter. **– 6.** J'ai entendu les lions rugir, je les ai vus regagner leur tanière. **– 7.** J'ai missionné votre amie, je l'ai envoyée vous chercher pour vous féliciter de vive voix.

13 L'expression du temps p. 312-313

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier



1 Texte 1

- un mardi → GN → Date
- comme j'avais passé toute la matinée à écouter la mère Clochette → Subordonnée → Durée (toute la matinée) d'une action achevée
- dans la journée → GN prépositionnel → Date
- après avoir été cueillir des noisettes avec le domestiques → Groupe infinitif prépositionnel → Date

Texte 2

- Autrefois → Adverbe → Date
- quand j'étais jeune → Subordonnée → Date
- un dimanche → GN → Date
- les dimanches → GN → Fréquence
- de temps en temps → GN prépositionnel → Fréquence
- un samedi → GN → Date
- le lendemain → GN → Date

Texte 3

• Le 29 novembre 1958, à trois heures de l'après-midi → GN + GN prépositionnel → Date

Manipuler

2 **1. Après qu'ils furent partis pour le Niger,** ils ne donnèrent plus de nouvelles pendant quatre ans.
2. Lorsqu'ils quittèrent la France, ils tournèrent le dos à leur passé.
3. Jusqu'à ce qu'ils reviennent, en 1996, nul n'entendit plus parler d'eux.
4. Avant qu'ils ne partent, ils avaient confié la propriété familiale à un gardien.
5. Pendant qu'ils étaient absents, cet homme de confiance avait transformé le jardin d'agrément en potager historique.
6. À chaque fois qu'il leur parlait au téléphone, il affirmait que tout allait bien.
7. Juste avant qu'ils ne rentrent, les propriétaires eurent la surprise de reconnaître leur maison dans un reportage.
8. Au fur et à mesure que les légumes anciens prospéraient / en même temps que les légumes anciens avaient prospéré, les visiteurs avaient afflué.

3 **1.** Quand les employés **eurent installé** les dernières étiquettes, le magasin ouvrit ses portes.
2. Lorsque vous **aurez terminé** de recopier votre rédaction, vous pourrez lire.
3. Les conteneurs débordent de fleurs fanées après que les marchands **ont replié** leur étal.
4. Avant de se parler, ils **s'étaient** déjà **croisés** à plusieurs reprises.
5. Lorsqu'on **eut dépouillé** tous les bulletins de vote, on proclama les résultats des élections.
6. Il annonça que depuis deux jours il **était** père.
7. Il annonça que, deux jours plus tôt, il **s'était marié**.
8. Il annonça que, dans deux jours, il **se mariait**.
9. Il annonça que, deux mois plus tard, il **bénéficierait** d'une promotion.

4 **1. Alors que je revenais de la Plazza**, j'avais croisé dans les rues une bohémienne. Quelle ne fut pas ma surprise de la retrouver **le soir même** sur mon chemin.
2. Chaque matin, il préparait un litre de café qu'il sirotait **toute la journée.**
3. Nous achèverons **demain** en classe le travail de rédaction entamé **hier** au CDI.
4. Il aimait à venir **fréquemment** marcher et réfléchir au parc. Il y venait même **tous les jours** s'il le pouvait.
5. À dix ans, il avait changé d'avis : **désormais**, il voulait être pompier ; **auparavant**, seul le métier de chocolatier l'inspirait ; **à quatorze ans**, il devait exprimer des vœux d'orientation mais, **à ce moment-là**, plus aucune carrière ne se dessinait avec précision.
6. Bien que vous ayez posté votre lettre **il y a quatre jours**, je ne la reçois qu'**aujourd'hui 13 mars**, vous voudrez bien pardonner mon retard à vous répondre, et j'espère qu'**à l'avenir**, ce type de contretemps ne se reproduira plus.

S'exprimer

5 En troisième, les élèves sont habitués à ce type d'exercice.

Orthographe

1. Mes parents vont travailler après que le jour s'est levé.
2. Le soleil brilla avant qu'il ne pleuve.
3. Son ami est resté silencieux jusqu'à ce que le film se termine.
4. Les élèves suivaient attentivement le cours avant que la sonnerie ne retentisse.
5. Tu fermes toujours les volets au moment où je vais me coucher.
6. La jeune mère berce son bébé pendant qu'il dort.
7. On dit que les fantômes se réveillent après que les douze coups de minuit ont retenti.
8. Il nous raconte sa vie alors que nous nous endormons.



14 L'expression de la comparaison p. 314-315

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 Le comparé est souligné, le comparant placé en gras et l'outil de comparaison mis en italique.
1. Il a une ample robe de chambre dont les galons brodés cerclent sa poitrine puissante, *pareils à* **des cordages autour d'une colonne**. (J. Renard)
2. Parfois l'ombre des saules la cachait en entier, puis elle réapparaissait tout à coup, *comme* **une vision**, dans la lumière de la lune. (G. Flaubert)
3. Le papier se recroquevillait *comme* **une peau de vieillard** et le feu encerclait des milliers de mots. (R. Bradbury)
4. Les nuages du ciel *ressemblaient à* **des marbres**. Les étoiles volaient dans les branches des arbres *comme* **un essaim d'oiseaux de feu**. (V. Hugo)
5. Ils sont blottis, pas un ne bouge, Au souffre du soupirail rouge Chaud *comme* **un sein**. (A. Rimbaud)
6. J'ai commencé ma vie *comme* je la finirai sans doute : au milieu des livres. (J.-P. Sartre)

2 **1.** Les « bateaux marchands » sont comparés à « des hannetons démesurés » grâce à l'outil de comparaison « pareils à ».
2. « Les gens » perdus « dans un désert mécanique » sont comparés à « des enfants » grâce à l'outil de comparaison « comme ».
3. « Cette ville » est comparée « aux grandes plaines andalouses » grâce au verbe « ressembler à ».
4. Les « visages » des « gens » sont comparés à des « têtes d'hippocampes » grâce à l'outil de comparaison « semblables à ».
5. Giono utilise la métaphore : il n'y a donc pas d'outil de comparaison qui signale le rapprochement établi entre les « longues herbes » et les « nuages sombres ».
6. Les deux berges sont comparées à de larges rubans par l'outil de comparaison « comme ».

Manipuler

3 **1.** malin comme **un singe – 2.** fier comme **un paon – 3.** souple comme **un chat – 4.** vieux comme **Hérode – 5.** riche comme **Crésus – 6.** gai comme **un pinson – 7.** doux comme **un agneau – 8.** se ressembler comme **deux gouttes d'eau – 9.** dormir comme **un loir – 10.** manger comme **un ogre** / comme **quatre – 11.** boire comme **un trou – 12.** sauter comme **une puce**

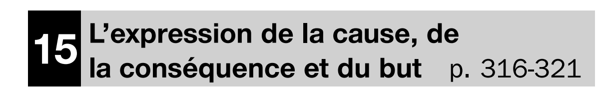
4 **1.** Quand je suis entré dans ce métier, je l'ai fait abstraitement, en quelque sorte, parce que j'en avais besoin, parce que c'était une situation **comme** les autres, une de celles que les jeunes gens se proposent. (A. Camus)
→ Ici, la comparaison ajoute à la banalité de la situation.
2. Le colonel Chabert était **aussi** parfaitement immobile **que** peut l'être une figure de cire. (H. de Balzac)
→ La comparaison avec la figure de cire donne une dimension inquiétante au personnage, presque fantastique.
3. L'onde était transparente **ainsi qu**'aux plus beaux jours. (J. de La Fontaine)
→ La comparaison ajoute un élément positif à la phrase, grâce à la formule superlative « [les] plus beaux jours ».
4. Le bourdon d'une cathédrale résonne tous les jours de fête au-dessus du tintement des autres cloches, **de même que** le marteau de Philippe, dominant le fracas des autres, s'abattait de seconde en seconde avec un vacarme assourdissant. (G. de Maupassant)
→ La comparaison met ici en relation deux sons, le bourdon et le marteau de Philippe, et crée un effet sonore « assourdissant » grâce à un effet d'accumulation.

S'exprimer

5 On insistera auprès des élèves sur deux points : d'une part, il s'agit d'attirer le public vers le lieu choisi, le style doit donc être particulièrement enthousiaste et le lexique mélioratif ; d'autre part, la multiplication des comparaisons, participant de ce style quasi lyrique, oblige à varier le plus possible les moyens d'expression.

Orthographe

1. La lune **telle** un disque orangé montait dans le ciel. **– 2.** Les oiseaux **tels** des affamés se jetèrent sur les graines. **– 3.** Le volcan **tel** une mer en furie se mit à vomir un flot de lave. **– 4. Tels** des ballons entraînés par un vent tourbillonnant, les enfants envahissaient la cour.
La règle est la suivante : l'outil de comparaison « tel » s'accorde avec le comparé.



15 L'expression de la cause, de la conséquence et du but p. 316-321

Observation

Réviser

1. a. Les compléments circonstanciels sont des compléments de phrase qui permettent de donner des renseignements sur la manière, le moyen, le lieu, le temps, ou bien encore d'exprimer la cause, la conséquence, le but, l'opposition, la condition. En somme, ils expriment des *circonstances*.
b. Les moyens grammaticaux susceptibles d'exprimer un complément circonstanciel sont l'adverbe, le groupe nominal prépositionnel, la proposition subordonnée circonstancielle et la construction absolue.

2. Les événements qui ont eu lieu avant la guerre seront traités dans la partie « causes » ; les événements qui ont eu lieu après la guerre seront traités dans la partie « conséquences ».

3. Synonymes de cause : explication, fondement, germe, motif, origine, principe, raison, source
Synonymes de conséquence : conclusion, effet, fruit, résultat.
Synonymes de but : dessein, fin, intention, objectif, projet, résolution, terme, visée.

Approfondir

4. a. Le groupe de mots qui donne des renseignements sur la raison du départ est : « … comme on s'ennuyait à périr ». Il s'agit d'une proposition subordonnée conjonctive qui est complément circonstanciel de cause.

b. Le groupe de mots qui donne des renseignements sur le résultat est : « … que chaque pas était une souffrance ». Il s'agit d'une proposition subordonnée conjonctive, qui est complément circonstanciel de conséquence.
c. Le groupe de mots qui correspond à une intention est : « pour éviter le froid ». Il s'agit d'un groupe prépositionnel, complément circonstanciel de but.

5. Pour exprimer la cause : groupe prépositionnel, épithète détachée, gérondif, proposition indépendante juxtaposée, proposition indépendante coordonnée, proposition subordonnée conjonctive circonstancielle, proposition participiale, proposition subordonnée relative.
Pour exprimer la conséquence : groupe prépositionnel, proposition indépendante juxtaposée, proposition indépendante coordonnée, proposition subordonnée conjonctive circonstancielle, proposition subordonnée relative.
Pour exprimer le but : groupe prépositionnel, proposition subordonnée conjonctive circonstancielle, proposition subordonnée relative.

6. Chaque pas était une souffrance parce que les pieds devenaient douloureux.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 **1.** L'homme était soucieux de ne pas attirer l'attention. → Cause
Il emprunta des rues moins fréquentées. → Conséquence
Subordonnée de cause : Parce que l'homme était soucieux de ne pas attirer l'attention, il emprunta des rues moins fréquentées.
Subordonnée de conséquence : L'homme était soucieux de ne pas attirer l'attention, de telle sorte qu'il emprunta des rues moins fréquentées.
2. Contador s'est bien entraîné. → Cause
Il est vainqueur du Tour de France 2007. → Conséquence
Subordonnée de cause : Parce que Contador s'est bien entraîné, il est vainqueur du Tour de France 2007.
Subordonnée de conséquence : Contador s'est bien entraîné, si bien qu'il est vainqueur du Tour de France 2007.
3. L'orage menaçait. → Cause
Nous accélérâmes le pas. → Conséquence
Subordonnée de cause : Comme l'orage menaçait, nous accélérâmes le pas.
Subordonnée de conséquence : L'orage menaçait, si bien que nous accélérâmes le pas.
4. Les skieurs doivent faire attention. → Conséquence
La neige est molle. → Cause
Subordonnée de cause : Étant donné que la neige est molle, les skieurs doivent faire attention.
Subordonnée de conséquence : La neige est si molle que les skieurs doivent faire attention.
5. La rivière est polluée. → Conséquence
Les poissons sont morts. → Cause
Subordonnée de cause : Les poissons sont morts parce que la rivière est polluée.
Subordonnée de conséquence : La rivière est si polluée que les poissons sont morts.
6. Ce roman est captivant. → Cause
Je l'ai lu en une soirée. → Conséquence
Subordonnée de cause : Parce que ce roman est captivant, je l'ai lu en une soirée.
Subordonné de conséquence : Ce roman est si captivant que je l'ai lu en une soirée.
7. L'été en France est désastreux. → Cause
Nous avons décidé de prendre nos vacances en Grèce. → Conséquence
Subordonnée de cause : Puisque l'été en France est désastreux, nous avons décidé de prendre nos vacances en Grèce.
Subordonnée de conséquence : L'été en France est désastreux, si bien que nous avons décidé de prendre nos vacances en Grèce.

2 Les propositions subordonnées sont placées en gras.
1. Kevin et moi avons effectué des petits travaux toute l'année **pour que nous puissions payer nos vacances cet été.** → But
2. Pour que Noël soit vraiment exceptionnel, il faut qu'il neige ! → Conséquence
3. J'ai préféré vous avertir de mon départ **pour que vous vous organisiez.** → But
4. Mon numéro est sur liste rouge **pour qu'on ne m'ennuie pas avec des publicités.** → But
5. Sonia a beaucoup insisté **pour qu'on lui envoie cette brochure sur des trecks dans le désert.** → But
6. L'hiver est si précoce **que les stations de ski sont déjà ouvertes.** → Conséquence
7. Cette maison est trop petite **pour que nous y logions tous pendant les vacances.** → Conséquence
8. Le brouillard est trop dense **pour que l'avion puisse atterrir.** → Conséquence
9. Ces jumeaux se ressemblent trop **pour que leurs professeurs les distinguent.** → Conséquence
10. Elle prend des leçons de conduite **de sorte qu'elle ait son permis avant les vacances.** → But
11. J'ai fait les courses **de sorte que le frigo est plein.** → Conséquence
12. Il suffit que le principal arrive **pour que les élèves se taisent.** → Conséquence

3 Les expressions de la cause sont placées en gras.
1. Durant sa randonnée en montagne, mon amie n'était pas inquiète **car elle avait un bon guide.** → proposition indépendante coordonnée
2. Le témoin n'arrivera pas au rendez-vous à l'heure **parce qu'il a eu un accident.** → proposition subordonnée conjonctive circonstancielle
3. Puisque tu le souhaites, nous partirons plus tard. → subordonnée conjonctive circonstancielle
4. Conscient de sa bévue et de sa maladresse, Adrien rougit de honte et de confusion. → épithète détachée
5. En raison des inondations, ils renoncèrent au voyage prévu à Londres. → groupe prépositionnel
6. Le jour s'étant levé, les voyageurs partirent de l'auberge. → proposition participiale
7. Ma mère, **qui était inquiète,** préféra m'envoyer chez le médecin. → proposition subordonnée relative
8. Le conducteur roulait trop vite, il a eu un accident. → proposition indépendante juxtaposée
9. En tombant cette nuit, la neige nous a pris au dépourvu. → gérondif

4 Les expressions de la conséquence sont placées en gras.
1. La bataille fut si rude **que toute la région était dévastée**. → proposition subordonnée conjonctive circonstancielle
2. Il connaît si bien le sujet **que son exposé devant la classe ne le stresse pas.** → proposition subordonnée conjonctive circonstancielle
3. J'ai accepté cette invitation, **si bien que je suis obligée de m'y rendre.** → proposition subordonnée conjonctive circonstancielle
4. Il fait une chaleur intense **au point que tous les volets sont fermés.** → proposition subordonnée conjonctive circonstancielle
5. Il gelait **à pierre fendre.** → groupe prépositionnel
6. Ma sœur est douée en informatique, **elle a donc réussi à réparer mon ordinateur.** → proposition indépendante coordonnée
7. Elle adore la lecture et la musique, **elle ne s'ennuie jamais.** → proposition indépendante juxtaposée

5 Les expressions du but sont placées en gras.
1. Il s'approcha des trois autres, ils avancèrent **pour écouter.** → groupe prépositionnel
2. Ils travaillent **pour la gloire.** → groupe prépositionnel
3. Trouvez-moi un coin tranquille **où je puisse me reposer.** → proposition subordonnée relative
4. Ôte-toi de là, **que je m'y mette !** → proposition subordonnée conjonctive circonstancielle
5. Pierre a baissé la musique **pour que son frère puisse travailler son examen.** → proposition subordonnée conjonctive circonstancielle

Manipuler

6 **1.** Il est gourmand au point de manger tout le gâteau au chocolat.
2. Il s'exprime bien, tout le monde l'écoute avec plaisir.
3. La publicité est bien faite, c'est pourquoi ce lecteur MP3 s'est très bien vendu.
4. Il fait froid, donc nous ne pouvons pas nous baigner.
5. Il s'est entraîné avec régularité, ainsi il a été sélectionné pour la Coupe du monde de rugby.
6. La fête étant réussie, ils se couchèrent au petit matin.

7 **1.** Mon ami est parti car nous nous sommes disputés.
2. Il y a du verglas, donc la route est dangereuse.
3. Il a vécu toute son enfance dans ce quartier, il y est profondément attaché.
4. Le cheval s'est arrêté brutalement devant l'obstacle, c'est pourquoi ma fille est tombée (proposition indépendante coordonnée).
5. Lui dormant, nous ne faisions pas de bruit.
6. Il y avait de nombreux moustiques, en effet ils campaient près d'une zone marécageuse.

8 La première phrase contient une proposition subordonnée de cause, la seconde une proposition subordonnée de conséquence.
1. Il n'a pas fait ses devoirs puisqu'il a perdu son livre. Il a perdu son livre, si bien qu'il n'a pas fait ses devoirs.
2. La Loire est haute parce que des pluies torrentielles se sont abattues brusquement. Des pluies torrentielles se sont abattues si brusquement que la Loire est haute.
3. Comme elle est très émotive, elle n'a pas réussi son examen. Elle est si émotive qu'elle n'a pas réussi son examen.
4. Nous n'avons pas eu de place au cinéma étant donné que nous nous y sommes pris trop tard. Nous nous y sommes pris tellement tard que nous n'avons pas eu de place au cinéma.
5. Nous n'aurons pas nos livres pour la rentrée parce que l'éditeur est en rupture de stocks. L'éditeur est en rupture de stocks si bien que nous n'aurons pas nos livres pour la rentrée.
6. Parce que le carnaval de Venise est magnifique, nous irons cette année. Le carnaval de Venise est si magnifique que nous irons cette année.

9 **1.** La ville a fait un gros effort <u>grâce auquel</u> elle a obtenu davantage d'espaces verts.
2. J'ai apporté le guide touristique de la Loire à vélo <u>pour que</u> nous puissions essayer d'en faire un tronçon.
3. La météo annonce un gros risque d'orages <u>afin que</u> les randonneurs ne partent pas en montagne.
4. Elle a choisi d'habiter à la campagne <u>où</u> elle profitera de la nature.
5. Elle attend les résultats de son bac <u>après lesquels</u> elle partira en vacances.

10 **1.** Il pouvait faire tout un marathon sans être fatigué parce qu'il était fort.
2. Comme Karim a beaucoup de travail ce week-end, il a préféré rester chez lui pour terminer.
3. Mon fils a grandi, il ne rentre plus dans ses vêtements.
4. Floria, qui a la peau fragile, ne peut pas s'exposer longtemps au soleil.
5. L'hiver approchant déjà, les oiseaux migrateurs se préparent à quitter la France.
6. Les touristes ont préféré ne pas se baigner car il y a des méduses.

11 **1.** Les flammes gagnèrent bientôt le bosquet parce que le vent redoublait de violence.
2. Julien s'est cassé le pied deux fois en six mois, de telle sorte qu'il ne peut plus faire de skate pendant quelques mois, à son grand désespoir.
3. Comme les chiens de la ferme étaient trop hargneux, le facteur ne pouvait pas approcher.
4. Le détective a bien vu que le suspect mentait parce qu'il s'est troublé à la première question.
5. L'orthographe française est si difficile qu'il faut s'entraîner régulièrement.
6. Mon frère est passionné de sports automobiles si bien qu'il va souvent aux 24 Heures du Mans.
7. Étant donné que le dernier *Harry Potter* vient de sortir, toutes mes copines vont au cinéma vendredi soir.

12 **1.** J'ai perdu toutes les photos des vacances car j'ai cassé mon appareil photo.
2. Doriane a reçu peu de nouvelles de son ami pendant les vacances, c'est pourquoi elle est triste.
3. Les bouchons sont importants, donc nous avons décalé d'une journée le départ en vacances.
4. Étienne était content, car Pauline rentrait aujourd'hui.
5. Nous avons dû attendre la séance suivante car la salle de cinéma affichait complet.
6. Paul était doué en langues, ainsi envisageait-il après ses études de passer un an à l'étranger.

13 **1.** Mourad resta muet de stupeur **comme le spectre s'avança vers lui en souriant.**
2. Stéphanie n'y voyait plus rien, **le brouillard était trop dense.**
3. Manon arrive à maîtriser son cheval **grâce aux cours d'équitation qu'elle a suivis.**
4. Elle a réussi son examen **en travaillant dur.**
5. Déçus par nos précédentes vacances à la montagne, nous irons à la mer cette année.

14 **1.** Les enfants n'avaient pas mangé depuis plusieurs jours : **on les retrouva presque morts au bord de la rivière.**
2. Le détective l'avait filé pendant une bonne heure, **ainsi commençait-il à connaître certaines de ses habitudes.**
3. Le gibier devient **si** rare **que les chasseurs font grise mine.**
4. Nous avons fait la fête jusqu'au petit matin, **c'est pourquoi nous sommes fatigués.**
5. Elle joue parfaitement du violon, **au point de vouloir en faire son métier.**
6. Leur amitié, **qui les rend inséparables,** est très forte.

15 **1.** Sarah a appelé sa voisine **afin de lui demander un service.**
2. Nous avons engagé deux ouvriers supplémentaires **en vue de garantir les délais de construction.**
3. Il faut absolument décorer la salle **de peur que les invités ne la trouvent triste.**
4. Je dois travailler mon examen de musique **dans l'espoir de remporter le concours.**
5. J'ai acheté le dernier *Harry Potter* en anglais **dans le but de progresser tout en m'amusant.**
6. J'ai réparé mon vélo **afin qu'il me soit possible de participer à la sortie organisée par l'école.**

16 **a.** Victor Hugo déclare un amour paradoxal à l'exil et à la douleur qui est explicité par les nombreuses propositions subordonnées de cause : « Puisque le juste est dans l'abîme » ; « Puisqu'on donne le sceptre au crime » ; « Puisque tous les droits sont trahis » ; « Puisque les fiers restent mornes » ; « Puisqu'on affiche aux coins des bornes / le déshonneur de mon pays ». Ces propositions évoquent toutes un monde (la France de Napoléon III) dans lequel les grandes valeurs morales (la justice) et sociales (le droit) sont bradées ou renversées au profit du crime, symbole du mal élevé à la puissance suprême (c'est à lui désormais « qu'on donne le sceptre »).
b. Toutes ses propositions sont introduites par la conjonction de subordination « puisque ». Cette répétition permet d'imprimer au poème un rythme âpre et entêtant, en phase avec la révolte et le dégoût que ressent le poète, grâce aux allitérations d'occlusives [p] et [k]. D'autre part, l'anaphore motive la déclaration peu banale que Victor Hugo fait à l'exil et à la douleur : parce que la conjonction de

subordination met en évidence la cause et parce que sa répétition prouve la multiplicité des raisons du poète, le lecteur embrasse les vues du satiriste, aussi bizarres soient-elles. Le lecteur est interpellé par le bouleversement profond des valeurs que peint Victor Hugo. Le poème se fait lui-même trace du renversement, en usant des armes de la logique (la conjonction de subordination sert avant tout à organiser de manière limpide les différents éléments d'une pensée en en soulignant explicitement le lien logique) pour nous convaincre de l'absolue nécessité d'aimer ce qui n'est pas aimable, l'exil et la douleur.

17 **a.** Voici les différents moyens que Zadig utilise afin d'exprimer la cause :
– le groupe prépositionnel : « J'ai été condamné à l'amende **pour avoir vu passer une chienne** », « j'ai pensé être empalé **pour un griffon** » ;
– la proposition subordonnée conjonctive circonstancielle : « j'ai été envoyé au supplice **parce que j'avais fait des vers à la louange du roi** », « j'ai été sur le point d'être étranglé **parce que la reine avait des rubans jaunes** », « et me voici esclave avec toi **parce qu'un brutal a battu sa maîtresse** », « et pourquoi ne le serais-je pas comme un autre, **puisque je suis homme**, comme un autre ? » ;
– la proposition indépendante juxtaposée, qui de fait n'apparaît pas évidemment et ne porte trace d'un lien de cause, n'a effet que de manière implicite : « … ne perdons point courage ; tout ceci finira peut-être », « Ce marchand ne sera pas impitoyable ; il faut qu'il traite bien ses esclaves… ».
Voltaire semble faire de Zadig un personnage-philosophe (« … selon sa coutume, il faisait des réflexions sur la vie humaine. »), à la fois raisonneur et sage : d'où l'abondance de propositions exprimant la cause, même si la multiplicité des connecteurs logiques, comme on va le voir dans la question suivante, tend à mettre en évidence l'absurdité du monde traversé par le personnage.
b. Zadig structure de façon fort logique son discours, par le recours systématique aux connecteurs exprimant une relation causale. Cependant, cette richesse logique entre en contradiction avec le peu de rapport réel entre l'événement causal et l'événement consécutif. Être condamné à l'amende pour avoir seulement vu passer une chienne, être menacé d'empalement pour un chien, voilà des choses tournées « d'une façon bien étrange » : tandis que le langage continue d'assurer une rigueur logique en liant la cause à l'effet, le monde réel, quant à lui, va de manière beaucoup plus irrégulière. La destinée selon Zadig paraît alors être un ensemble d'événements qui s'enchaînent logiquement – en ce sens que tout effet possède sa cause – et qui pourtant n'ont apparemment aucun rapport entre eux !

18 **a. et b.** Cimourdain devient couleur de terre car il sent peser sur lui une énorme responsabilité. En effet, son vote sera décisif : une voix condamne Gauvin à mort, une autre l'acquitte.
19 a. – Passage exprimant la cause : « … parce qu'ils faisaient courageusement leur métier. »
– Passages exprimant la conséquence (il s'agit de conséquences implicites) : « Reporters sans frontières a besoin de soutien », c'est pourquoi le destinataire doit « retourn[er] ce bulletin d'adhésion… ». Ainsi celui-ci « recevr[a] la lettre mensuelle,… »
– Passage exprimant le but : « Pour leur trouver des avocats, financer leurs cautions, leur faire parvenir des soins ou aider leurs familles… »
b. L'objectif du texte est de convaincre les destinataires de s'engager dans la lutte en faveur des journalistes emprisonnés. Pour se faire, le texte les encourage à adhérer à Reporters sans frontières. Les outils de grammaire permettent de rendre explicites les liens logiques et la démarche argumentative qui sous-tendent le texte. Le « parce que » de la première phrase permet aussi de dénoncer en creux ceux qui emprisonnent les journalistes : le texte insiste sur la cause pour en montrer la logique révoltante. Par ailleurs, le « pour » placé en début de phrase tend à prouver aux destinataires le bien-fondé de la requête du journal, ainsi que la nécessité de l'engagement : le texte explique clairement à quoi servira l'argent récolté.

S'exprimer

20 **1.** J'aime le **saut à l'élastique** parce qu'il me procure des **émotions fortes**. Je le pratique afin de satisfaire mon **goût du risque**.
2. De crainte que les **piqûres d'insectes** ne gâchent mes vacances, je ne pratique plus **le camping**. Je supporte si peu l'**inconfort** que je **reste** désormais **chez moi**.
3. Je pratique la **marche à pied**, j'ai une certaine **endurance**. Comme j'ai le **goût de l'effort**, aucun itinéraire ne m'effraie ; ainsi puis-je pleinement profiter de ce **contact** si particulier et intime **avec la nature**.
4. Certains affirment que **la conduite accompagnée** n'est que **perte de temps et d'argent**. C'est pourtant un moyen certain d'**augmenter son expérience,** c'est pourquoi la formule séduit de plus en plus de **parents, qui sont rassurés** par **l'apprentissage progressif de l'autonomie** que la conduite accompagnée propose.

Orthographe

a. on : pronom personnel (et non « ont », verbe « avoir ») ;
se : pronom personnel (et non « ce », démonstratif) ;
à : préposition (et non « a », verbe « avoir ») ;
ses : déterminant possessif (et non « ces », démonstratif) ;
leur : pronom personnel (et non « leurs », déterminant possessif) ;
son : déterminant possessif (et non « sont », verbe « être »).
b. servi : participe passé employé avec « être », s'accorde en genre et en nombre avec le sujet, c'est-à-dire « le festin », masculin singulier ;
était : sujet « on » ;
servaient : sujet « planches étroites » ;
mangeait : sujet « ils » ;
donnait : sujet « chacun » ;
flottait : sujet « une vapeur blanchâtre » ;
empilaient : sujet « les domestiques ».
c. tassé : participe passé employé avec « être », s'accorde en genre et en nombre avec le sujet, c'est-à-dire « on », masculin singulier ;
étroites : adjectif qualificatif, s'accorde avec le nom auquel il se rapporte, à savoir « les planches », féminin pluriel ;
tous : adjectif indéfini, s'accorde en genre et en nombre avec le nom auquel il se rapporte, c'est-à-dire « les fronts », masculin pluriel ;
suspendus : participe passé employé comme adjectif qualificatif, s'accorde en genre et en nombre avec le nom auquel il se rapporte, c'est-à-dire « les quinquets », masculin pluriel ;
sales : adjectif qualificatif, s'accorde en genre et en nombre avec le nom auquel il se rapporte, c'est-à-dire « assiettes », féminin pluriel.
d. Passages exprimant la conséquence : « … que l'on avait peine à remuer les coudes » (proposition subordonnée conjonctive circonstancielle) ; « qu'il n'entendait rien » (proposition subordonnée conjonctive circonstancielle).

16 L'expression de l'opposition et de la concession p. 322-325

Observation

Réviser

1. a. Sonia est passionnée de corrida alors que Nassim ne supporte pas qu'on touche à un animal.
b. C'est la conjonction de subordination « alors que » qui marque ce rapport d'opposition.

2. « … honnête ouvrier **naguère**, voleur **désormais…** » : les adverbes en gras permettent d'introduire l'opposition ;
« … déjà ridé, **quoique** jeune encore… » : la conjonction de subordination en gras introduit l'opposition ;
« … sérieux plutôt que souffrant. Il avait **pourtant** bien souffert. » : l'adverbe en gras permet d'exprimer l'opposition.

3. a. Bien qu'il fût un honnête ouvrier naguère, Claude Gueux était désormais un voleur.
b. Tout en étant jeune encore, il était déjà ridé.
c. Lui qui avait l'air sérieux plutôt que souffrant, avait bien souffert.

Approfondir

4. Les exemples du texte sont des concessions. En effet, Victor Hugo trace un portrait contradictoire de Claude Gueux, personnage honnête que la société a transformé en voleur.

5. À travers le portrait de Claude Gueux, Victor Hugo vise la critique de la société, censée protéger les citoyens et accompagner leur réussite, ici corruptrice de l'homme honnête et bon. Les oppositions permettent de rendre sensible au lecteur cet antagonisme révoltant entre la société et l'homme. Par ailleurs, elles tracent un portrait paradoxal de Claude Gueux : quoique jeune, son front est déjà ridé (signe de la misère, ou plutôt du souci) ; malgré la souffrance, son visage est plutôt marqué par le sérieux.

Entraînez-vous !

Identifier

1 **1.** L'opposition entre la chaleur du soleil et le moment de l'année est exprimée par une proposition subordonnée conjonctive circonstancielle d'opposition introduite par « quoique ».
2. L'opposition entre la force du sujet et le fait qu'il n'en profite pas est exprimée par une proposition indépendante coordonnée par « mais ».
3. L'opposition entre le fait qu'il ne soit jamais fatigué et celui qu'il ne dorme pas beaucoup est exprimée par une proposition subordonnée conjonctive circonstancielle d'opposition introduite par « même si ».
4. L'opposition entre son talent littéraire et la difficulté qu'il éprouve à trouver un éditeur est exprimée par un groupe prépositionnel introduit par « malgré ».
5. L'opposition entre le temps qu'il fait au Nord et le temps qu'il fait au Sud est exprimée implicitement grâce à une proposition indépendante juxtaposée.

6. L'opposition entre la télévision et le roman est exprimée par un groupe prépositionnel introduit par « au lieu de ».
7. L'opposition entre l'impatience d'Antoine et son attente est exprimée par une proposition subordonnée relative (« qui était impatient »).

2 **a. 1.** Participe épithète détaché introduit par « quoique »
2. Proposition subordonnée conjonctive circonstancielle introduite par « tandis que »
3. Proposition subordonnée conjonctive circonstancielle introduite par « bien que »
4. Proposition indépendante coordonnée introduite par « mais »
5. Proposition subordonnée conjonctive circonstancielle introduite par « bien que »
6. Groupe prépositionnel introduit par « en dépit de »
7. Proposition subordonnée conjonctive circonstancielle introduite par « alors que »
8. Proposition indépendante coordonnée par « pourtant »
9. Proposition subordonnée conjonctive circonstancielle introduite par « bien que »
10. Groupe prépositionnel introduit par « avec »
b. On parlerait davantage de concession dans les phrases 1, 3, 5, 6, 8, 9 et 10, où l'on observe une opposition logique entre deux faits.

3 **1.** Il fait si noir dehors **que nous risquons de nous perdre.** → conséquence
2. Quand vous partirez, pensez à fermer les volets. → temps
3. Il donne de ses nouvelles **pour rassurer ses parents.** → but
4. Tu paniques pour le contrôle **alors que tu connais bien ta leçon.** → opposition
5. Parce qu'il part dans huit jours, il presse la mairie de lui envoyer sa carte d'identité. → cause
6. En dépit de la pluie, nous allons nous promener. → opposition
7. Le détective soupçonnait le directeur d'avoir subtilisé l'argent, **si bien qu'il fila jusqu'à son domicile.** → conséquence

Manipuler

4 **1.** Quoiqu'il fût ému lui-même, il prit la décision de parler le premier.
2. Lui, qui faisait l'objet d'une surveillance policière, n'était pas inquiet.
3. Je serais allée souvent à la piscine, je n'aurais jamais apprécié d'avoir la tête sous l'eau.
4. J'ai fini par croire son histoire, qui me paraissait invraisemblable.
5. Quoique gentil, il piquait des colères effroyables.
6. Bien que les propos de ma cliente me parussent surprenants, j'en pris note.
7. Quoiqu'il sût que je n'aimais pas lire, il me mit *Harry Potter* dans les mains.
8. Nous avons modifié le planning de sa journée, il ne s'en aperçut pas !
9. Malgré sa fièvre, ma fille est partie au collège ce matin.
10. Mon amie n'a toujours pas confiance en moi, pourtant je lui confie beaucoup de secrets.

5 **1. Bien qu'elle fût maquillée,** on voyait qu'elle avait mauvaise mine.
2. Les secouristes, **qui ont effectué des recherches avancées,** n'ont pas encore retrouvé la spéléologue disparue.
3. Même si ses parents lui conseillent d'être prudent, il roule sans casque.
4. Quoique des encouragements lui soient prodigués, cet athlète ne croit pas en sa victoire.
5. Alors qu'il pleuvait, les adolescents décidèrent de passer l'après-midi à la piscine.
6. Bien qu'il ait plu cet été, le niveau de la Loire reste bas.
7. Plutôt que tu ne restes inactif, va donc te promener !

6 **1.** Quoique nous ne soyons pas encore en automne, il y a déjà des cèpes.
2. Quoique centenaire, il est en grande forme physique.
3. Il est midi, Dominique dort encore.
4. En dépit de l'interdiction de la vente de l'ivoire, on tue encore des éléphants.
5. Le GPS de sa voiture fonctionne, pourtant il n'a pas trouvé notre domicile.
6. L'heure est tardive, mais ils n'ont pas hésité à entamer une partie de cartes.
7. Tout en étant adroit, le pilote de course peut avoir un accident.
8. Malgré trois mois de séjour linguistique, il ne parle pas anglais couramment.

7 **1. Tout en se disant cinéphile,** il va rarement au cinéma.
2. Quoique jeune, elle passe ses journées à dormir.
3. Malgré son grand calme, son père a très mal réagi à son insolence.
4. Quoiqu'il soit prudent, il n'a pu éviter l'accident.
5. Elle a connu un succès mondial, cette artiste reste discrète.
6. Cette année, il a fait très beau en Bretagne, **mais il a plu dans le Midi.**
7. Bien que les publicitaires nous répètent que le public est prêt à accepter ce nouveau produit, l'enquête marketing semble montrer le contraire.

8 **1.** Bien qu'elle **se soigne** (subjonctif), son mal de dos ne s'arrange pas.
2. Il est resté à l'intérieur alors que tout le monde **était** (indicatif) dehors.
3. Quand bien même on **élargirait** (conditionnel) la route, les bouchons continueraient.
4. Il ralentit tandis que les autres **accélèrent** (indicatif).
5. Quoiqu'il **parte** (subjonctif) ce soir, les valises ne sont pas prêtes.
6. Quelque angoissés que **fussent** (subjonctif) les comédiens, ils ont joué un rôle avec sensibilité.
7. Alors qu'il s'y **prend** (indicatif) très tardivement, il a obtenu de meilleures places que moi au concert.
8. Bien qu'il **soit** (subjonctif) au sommet de son succès, il arrêtera par lassitude.
9. Quoiqu'il **soit épuisé** (subjonctif), il continue ses révisions pour réussir son examen.

S'exprimer

9 Voici des exemples de la manière dont pourront être traités ces deux sujets d'écriture.
a. Un sport collectif permet de se faire des amis. On appartient à un groupe, avec lequel on fait corps. Malgré l'équipe, un sport collectif se fonde aussi sur le talent individuel. Tout en adaptant son jeu aux impératifs du groupe, on doit donner le meilleur de soi-même. Dans le sport collectif, on doit savoir être humble, alors que dans le sport individuel, on peut davantage se mettre en avant ; néanmoins cela ne signifie pas qu'il faille faire fi de toute discipline, au contraire ! Le footballeur se voit attribuer un rôle précis par l'entraîneur qui coordonne toutes les forces individuelles dont il dispose**,** le joueur de tennis est seul face à ses responsabilités.
b. Tu affirmes que ce film est bien réalisé, pourtant son montage est excessivement saccadé et cela fatigue les yeux. Malgré tes propos louangeurs concernant les acteurs, tu ne me convaincras pas de leur talent : je considère qu'ils cabotinent outrageusement. Bien que le sujet soit intéressant, comme tu me le répètes, il ne suffit pas à en faire un grand film. En somme, cette œuvre, qui a reçu de nombreuses récompenses, n'est pas à la hauteur de mes attentes.

10 Voici un exemple de la manière dont pourra être traité ce sujet d'écriture
A – Je trouve que les jeux télévisés sont abrutissants !
B – **Malgré** la méfiance que j'éprouve à l'égard de la télévision, je dois admettre que tu exagères et **bien que** certains programmes soient effectivement stupides, d'autres en revanche méritent notre attention.
A – Tu peux toujours parler**,** tu ne me convaincras pas. La plupart des jeux ont pour seul objectif de faire gagner de l'argent à de parfaits idiots.
B – **Quand bien même** ils seraient de parfaits idiots, ils ont bien le droit de gagner de l'argent, eux aussi ! Et **quoique** peu attiré par ces jeux, je dois reconnaître qu'on peut prendre un certain plaisir à suivre les aventures d'un candidat.
A – Si tu ne trouves rien de choquant dans le fait que certains gagnent des millions simplement parce qu'ils se sont souvenus de la couleur du cheval blanc d'Henri IV **tandis que** d'autres meurent de faim, soit ! Mais tu oublies le plus important dans l'affaire : lorsque tu regardes un jeu télévisé, tu dois subir les remarques incessantes du présentateur !

Orthographe

Quoique ou quoi que ?
1. Quoi que l'on dise, je ne changerai pas d'avis.
2. Quoique personne ne pût me reconnaître, je décidai tout de même de me déguiser.
3. Quoi qu'il arrive, vous serez protégés.
4. Je viendrai **quoique** cette sortie ne m'enthousiasme pas.
5. Quoique la police ait renforcé ses mesures de sécurité, la population craignait un nouvel attentat.
6. Quoi que mes amis fassent, j'irai avec eux.

Quelque(s), quel(s) que ou quelle(s) que ?
1. Quelque décision qu'il prenne, sa famille l'écoutera.
2. Quelle que soit sa colère, il aurait dû garder son sang froid.
3. Quelque résistance qu'ils rencontrent, ils tiendront bon.
4. Quelle que soit ta réponse, il faut te décider rapidement.
5. Il faut arriver très tôt **quel que** soit le temps.
6. Le match va commencer dans **quelques** minutes.
7. Quelques jours de congé nous permettront de partir à Istanbul.

17 L'expression de l'hypothèse p. 326-329



Observation

Découvrir

1. a. Les hypothèses que George et Lennie formulent sont les suivantes :
« Quand je pense ce que je pourrais rigoler si j' t'avais pas avec moi… », non réalisable dans le présent ;

« Oh j'pourrais m'en aller là-bas dans les collines. J'trouverais bien une cabane quelque part. », réalisable dans l'avenir ;
« Si tu ne veux plus de moi, je peux m'en aller dans les collines me chercher une caverne. », réalisable dans le présent.
b. « Oh j'**pourrais** m'en aller […]. J' **trouverais** bien une cabane quelque part. » → ces deux verbes sont au conditionnel présent
« Si tu ne **veux** plus de moi, je **peux** m'en aller dans les collines me chercher une caverne. » → ces deux verbes sont à l'indicatif présent.
L'hypothèse au conditionnel présent peut se réaliser dans l'avenir, même si sa réalisation est incertaine. Celle qui est au présent de l'indicatif est présentée comme réalisable avec certitude. En utilisant l'indicatif, Lennie lance un ultimatum à George et donne plus de poids à son propos.

2. a. Dans l'extrait 2, le conditionnel passé domine.
b. L'emploi de l'irréel du passé permet à la femme de Curley d'exprimer ses regrets et son amertume.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 a et b. 1. Si son travail **est** (présent de l'indicatif) correct, il **passera** (futur de l'indicatif) en 2de. → Réalisable avec certitude
2. Si tu te **levais** (imparfait de l'indicatif) chaque fois une heure plus tôt, tu **achèverais** (conditionnel présent) tes révisions à temps. → Réalisable mais incertain
3. Si vous **aviez sonné** (plus-que-parfait de l'indicatif) trois fois, on vous **aurait ouvert** (conditionnel passé) la porte. → Non réalisé dans le passé
4. S'il **était venu** (plus-que-parfait de l'indicatif) l'autre dimanche, il **aurait vu** (conditionnel passé) une très belle corrida. → Non réalisé dans le passé
5. S'il **gagnait** (imparfait de l'indicatif) au Loto, il **partirait** (conditionnel présent) faire le tour du monde. → Réalisable mais incertain
6. Si Paul **était venu** (plus-que-parfait de l'indicatif) il **aurait mangé** (conditionnel passé) avec nous. → Non réalisé dans le passé
7. Voici les clefs pour le cas où quelqu'un se **présenterait** (conditionnel présent). → Réalisable mais incertain
8. S'ils **sont** (présent de l'indicatif) prudents, les enfants **peuvent** (présent de l'indicatif) se baigner. → Réalisable avec certitude
9. Si vous **avez** (présent de l'indicatif) une carte de fidélité vous **avez** (présent de l'indicatif) une réduction supplémentaire. → Réalisable avec certitude

2 1. Je ne le croyais pas **si** fragile. → Adverbe d'intensité
2. L'orage était **si** lointain **qu'il semble peu inquiétant.** → La proposition exprime la conséquence
3. Les randonneurs devaient augmenter leur vitesse de marche **s'ils voulaient arriver avant le soir.** → La proposition exprime l'hypothèse (non réalisable dans le passé)
4. Le détective lui demanda **s'il avait un alibi pour la nuit précédente.** → La proposition est une subordonnée interrogative indirecte
5. Le professeur ne sait pas **s'il doit rire ou sévir.** → La proposition est une subordonnée interrogative indirecte
6. Le voyage en Italie aura lieu **si les participants sont assez nombreux.** → La proposition exprime l'hypothèse (réalisable avec certitude)
7. Il est **si** adroit **qu'il passe partout.** → La proposition exprime la conséquence
8. Si tu pouvais venir, nous serions ravis. → La proposition exprime l'hypothèse (réalisable mais incertain)
9. Elle est **si** souple **qu'elle pourrait devenir une bonne gymnaste.** → La proposition exprime la conséquence
10. S'il est en colère, il est encore bien plus fâché. → La proposition exprime l'opposition
11. À votre place, je chercherais à savoir **si elle est bien arrivée.** → La proposition est une subordonnée interrogative indirecte

3 1. Si on gagne le match, on fait la fête. → Proposition subordonnée de condition introduite par « si »
2. En admettant que tu obtiennes ton diplôme, partiras-tu à l'étranger ? → Gérondif
3. Au cas où quelqu'un téléphonerait, note son message. → Proposition subordonnée de condition introduite par « au cas où »
4. Qu'on me regarde jouer, je perds tous mes moyens. → Proposition subordonnée de condition introduite par « que »
5. Vous guérirez **à condition de ne pas fumer.** → Groupe prépositionnel introduit par « à condition de »
6. À moins d'être sourd, on ne supporte pas les hurlements. → Groupe prépositionnel introduit par « à moins de »
7. Plus sucré, ce gâteau aurait été écœurant. → Adjectif en apposition
8. Un cheval **qui aurait été mieux entraîné** n'aurait pas buté contre tous les obstacles. → Proposition subordonnée relative

4 Les trois propositions subordonnées de conditions sont présentées en gras.
Si tu passais en juin entre les prairies fauchées, à l'heure où la lune ruisselle sur les meules rondes qui sont sur les dunes de mon pays, tu sentirais, à

leur parfum, s'ouvrir ton cœur. Tu fermerais les yeux avec cette fierté grave dont tu voiles ta volupté et tu laisserais tomber ta tête, avec un muet soupir…
Et si tu arrivais, un jour d'été, dans mon pays, au fond d'un jardin que je connais, un jardin noir de verdure et sans fleurs, **si tu regardais bleuir au loin une montagne ronde où les cailloux, les papillons et les chardons se teignent du même azur mauve et poussiéreux,** tu m'oublierais, et tu t'assoirais là, pour ne plus bouger jusqu'au terme de ta vie.

Colette, *Les Vrilles de la vigne* (1908),

Manipuler

5 **1.** Si on le croisait dans la rue, on ne le reconnaîtrait pas.
2. Cosette était laide. À supposer qu'elle eût été heureuse, elle eût pu être jolie.
3. Pourvu que tu prennes un petit déjeuner plus équilibré, tu seras moins fatigué à onze heures.
4. Selon que la poste est fermée, j'enverrai ce courrier demain.
5. Au cas où vous voudriez vous intégrer au groupe, aidez-le à organiser la fête.
6. Si vous venez tôt, prévenez-nous. Emportez des vêtements chauds au cas où il ferait froid.
7. À condition que vous soyez adroits, vous réussirez.

6 **1.** Si le vent du midi persiste trois jours, les glaciers **fondent** et là, je **ne me risquerai pas** à me promener dans les parages.
2. Une panne arriverait, nous **serions embarrassés**.
3. Au cas où il ferait beau, nous **quitterions** le refuge.
4. Si nous l'**avions su**, nous ne serions pas venus.
5. À supposer qu'il **eût maintenu** sa version des faits, il aurait été relâché.
6. Il vous suivra à moins qu'il **soit** lâche.
7. En admettant que les naufragés **eussent eu** les moyens de gagner le rivage, auraient-ils disposé de suffisamment de vivres ?
8. Au cas où de nouveaux éléments **seraient découverts**, on reprendrait l'enquête.
9. S'il **était** seul, je m'ennuierais.

7 **1.** Si ma sœur a une voiture avant les grandes vacances, **elle nous emmènera en Bretagne.**
2. Si tu es capable de bien jouer au tennis, **rejoins notre club !**
3. Si la pièce de théâtre obtient un prix, **les acteurs seront reconnus dans la France entière.**
4. Si j'étais en Guadeloupe, **je me baignerais tous les jours.**
5. Si vous étiez venus nous rejoindre à la mer, **vous auriez assisté au saisissant spectacle des flots déchaînés.**
6. Si je ne pouvais plus te voir, **j'en mourrais.**
7. Si j'avais su, **je ne serais pas venu.**
8. Je partirai en expédition **si je prends des congés.**

8 **a.** Le mode dominant est le conditionnel. Le personnage de Steinbeck exprime grâce à ce mode ses espoirs, ses rêves, on peut donc lui assigner la valeur du réalisable mais incertain.
b. Grâce au conditionnel, Steinbeck insiste sur le caractère incertain du destin des protagonistes. Pour réaliser leur projet, les personnages ont besoin de ce qu'ils n'ont pas : l'argent. Tant qu'ils n'obtiendront pas celui-ci, leurs projets – pourtant modestes – ne seront que fumée.

Orthographe

a. aller : on utilise l'infinitif après une préposition, ici « d' » ;
se : c'est un pronom personnel réfléchi ;
sages : l'adjectif s'accorde en genre et en nombre. On a ici deux personnes, d'où la marque du pluriel ;
resterions : le verbe s'accorde avec son sujet « nous », qui le suit ;
calfeutrés : le participe passé, utilisé comme adjectif qualificatif, s'accorde en genre et en nombre avec le sujet « nous » ;
changeais : imparfait, première personne du singulier ;
ce : démonstratif ;
passer : lorsque deux verbes se suivent le deuxième se met à l'infinitif ;
rester : lorsque deux verbes se suivent le deuxième se met à l'infinitif ;
à : préposition.
b. Phrases exprimant une hypothèse :
– « Si un soir je lui **proposais** d'aller au cinéma, elle **disait** aussitôt que oui, c'**était** une merveilleuse idée… » → les trois verbes sont à l'imparfait de l'indicatif
– « Mais si je **changeais** malicieusement d'avis […] et si je **disais** que je **préférais** en somme rester à la maison, immédiatement elle **approuvait**.» → les quatre verbes sont à l'imparfait de l'indicatif

18 Les liens logiques implicites p. 330-333

Observation

Réviser

1. et 2. Les questions renvoient à la leçon sur les compléments circonstanciels (leçon 9 page 300) et ne portent pas sur le texte.
Les subordonnées circonstancielles qui expriment un rapport logique entre deux faits sont les subordonnées circonstancielles de temps, de cause, de conséquence, de but, d'opposition et de condition. Les mêmes relations logiques peuvent être exprimées par la ponctuation, par le détachement d'un GN, adjectif, participe ou proposition relative entre virgules, par une proposition participiale ou un gérondif.

Approfondir

3. Pangloss utilise des conjonctions et des adverbes qui constituent autant de liens logiques : « car » (la cause), « aussi » (la conséquence), « et » (la conséquence), « par conséquent » (la conséquence). Pangloss établit des relations logiques (cause-conséquence) de façon arbitraire, forcée entre des faits sans lien.

4. « … aussi monseigneur a un très beau château **car** le plus grand baron de la province doit être le mieux logé… » → Pangloss légitime la hiérarchie sociale.
« … par conséquent, ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise, **au contraire** il fallait dire que tout est au mieux. » → permet d'appuyer l'absurde logique de Pangloss.

5. Les verbes des deux propositions en gras sont au participe.
Les deux subordonnées sont des subordonnées participiales qui ont une valeur causale. On peut donc utiliser à la place des subordonnées circonstancielles de cause : « comme / puisque tout est fait pour une fin… » ; « … parce que / étant donné que les cochons sont faits pour être mangés… ».

Entraînez-vous !

Identifier

1 a., b. et c.
Texte 1
Dans les quatre cas, il s'agit d'adjectifs apposés :
– « **Fou de sa femme…** » : cause → comme il était fou de sa femme / parce qu'il était fou de sa femme
– « **Très pieuse…** » : cause → parce qu'elle était très pieuse
– « **… incapable de se baisser…** » : cause → du fait qu'elle était incapable de se baisser
– « **… émue par ce geste de tendresse…** » : cause → comme elle était émue par ce geste de tendresse
Texte 2
« **Mignon comme vous êtes…** » : adjectif apposé exprimant la cause → Comme vous êtes très mignon
Texte 3
« **… avec de grandes richesses et par conséquent des amis…** » : GN prépositionnel exprimant la cause → parce qu'il avait de grandes richesses et des amis
On peut aussi mettre en évidence le lien cause-conséquence : Zadig avait de grandes richesses si bien qu'il avait des amis…
« **… ayant de la santé, une figure aimable, un esprit juste et modéré, un cœur sincère et noble…** » : participe apposé exprimant la cause → Zadig parce qu'il avait de la santé, une figure aimable…
Texte 4
« **… qui ne venait que de sa vanité…** » : proposition relative exprimant l'opposition → alors que ce sentiment ne venait que de sa vanité
Texte 5
« **ne sachant que répondre** » : participe apposé exprimant la cause → parce qu'il ne savait que répondre

2 **1. Alors que j'étais abrité par le mur**, je sentais encore le vent glacial. → Opposition
2. Anatole, **bien qu'il fût mon ami**, m'a dénoncée à l'administration : j'ai été mise à la porte. → Concession
3. Si elles étaient arrosées régulièrement, vos plantes prospèreraient, elles bénéficient de conditions de luminosité optimales. → Hypothèse
4. Tu pourras te payer ton séjour de spéléologie **si tu gardes tout l'argent que tu recevras à Noël et pour ton anniversaire.** → Condition
5. Je déteste le chien de ma grand-mère, **bien qu'il soit affectueux (et collant).** → Concession ou …**parce qu'il est (affectueux et) collant.** → Cause
6. Comme nous ne pourrons te joindre, nous attendrons que tu nous contactes. → Cause ou Nous ne pourrons te joindre **si bien que nous attendrons que tu nous contactes.** → Conséquence
7. Bien qu'il tire la langue de concentration et s'applique de toutes ses forces, la flèche manque la cible. → Concession ou **Alors qu'il a tiré la langue de concentration et s'est appliqué de toutes ses forces,** la flèche manque la cible. → Opposition

8. Je n'ai pas prévenu Étienne **parce que je l'apprécie peu.** → Cause
9. Il révise toute la journée **parce que le concours débute la semaine prochaine.** → Cause

3 **1.** Son ami, **qui était plus brillant que lui en maths,** l'aidait à préparer les devoirs. → Cause
2. Mon collègue, **qui n'est pas très compétent,** a obtenu une promotion. → Concession
3. Le livre électronique, **qu'on avait présenté comme le fossoyeur du papier,** se développe très lentement. → Concession
4. J'aime les gens **qui ont du bagout.** → Relative déterminative
5. Vous relèverez les subordonnées relatives **qui sont déterminatives.** → Relative déterminative
6. Les travaux d'isolation, **dont le budget n'était pas prévu,** vont faire exploser l'équilibre financier de votre projet. → Cause
7. Ce garçon, qui a beaucoup de qualités, je le trouve peu sympathique et trop collant. → Concession
8. Cette nouvelle, **à laquelle personne ne s'attendait,** a accablé tout le monde. → Cause
Les propositions relatives à valeur explicative sont encadrées par des virgules.

Manipuler

4 **1.** Se retrouvant orphelin, il partit pour Londres. → Temps
Se retrouvant orphelin, il fut confié à l'assistance publique. → Cause
2. Récompensé d'un prix littéraire, il vit les ventes de son livre décupler en un mois. → Cause
Récompensé d'un prix littéraire, il ne se décida pas à abandonner son métier d'ébéniste. → Concession
3. Ernest, qui avait perdu ses clés, vint frapper à ma porte en pleine nuit. → Cause
4. Passé de mode, le robot XSR 05 finit à la casse. → Cause
Passé de mode, le robot XSR 05 retomberait vite à la place qu'il n'aurait jamais dû quitter, celle d'une machine. → Hypothèse
Passé de mode, le robot XSR 05 redeviendra un simple gadget, inutile et coûteux et il tombera dans l'oubli. → Condition / Temps
5. Mes élèves s'étant bien préparés, ils se rendirent confiants à l'épreuve. → Cause
6. Cette statuette, qui est fragile par nature, ne doit pas être sortie de la vitrine. → Cause
Cet enfant, qui est fragile par nature, doit pourtant pratiquer une activité physique. → Concession
7. En courant, il a heurté violemment un camarade. → Temps
En courant, tu aurais le temps d'arriver à la gare pour prendre ton train. → Hypothèse

5 **1.** Le nouveau, **probablement intimidé,** faisait tourner sa casquette entre ses mains. (cause) → probablement parce qu'il était intimidé
2. Il est difficile d'enseigner la musique à cette enfant, **qui n'a aucune disposition ni aucune oreille.** (cause) → parce qu'elle n'a aucune disposition ni aucune oreille
3. Parfaitement stupide, ce jeu a remporté un énorme succès lors de sa création. (concession) → bien que parfaitement stupide
4. Jeune, il pratiquait le tennis avec assiduité. (temps) → quand il était jeune
5. Ennemie de la publicité, elle taguait toutes les affiches qu'elle croisait. (cause) → parce qu'elle était ennemie de la publicité
6. Sachant que son adversaire, qui se remettait d'une suite de blessures, **avait une résistance amoindrie,** il chercha à prolonger l'échange. (cause) → parce qu'il savait que son adversaire avait une résistance amoindrie / parce que son adversaire se remettait d'une blessure et qu'il avait une résistance amoindrie
7. Mes amis, **tout pâles, tout ruisselants de sueur,** continuaient à m'encourager en braillant comme des sauvages. (concession) → bien qu'ils soient pâles et ruissellent de sueur

6 **1.** Quand on est en vacances (circonstancielle), on ne s'aperçoit pas que les semaines passent.
2. Quand je suis entré au collège, j'avais dix ans.
3. Tu ne peux pas aller chez ton copain parce que je ne peux pas venir te chercher et qu'il habite trop loin.
4. Alors que j'étais dans l'ascenseur, il y a eu une panne d'électricité.
5. Quand j'avais cinq ans, mon menton atteignait péniblement la hauteur du plateau de la table, si bien que mon grand-père empilait des bottins sur ma chaise.
6. Comme vos idées sont novatrices / Pour peu que vos idées soient novatrices, vous réussirez à convaincre la banque de vous accorder un prêt.
7. Comme il était épuisé en rentrant de la piscine, il s'est endormi et a manqué le premier cours.

7 **a.** L'article porte sur le mouvement antipub et la couverture médiatique dont il bénéficie.
b. Les arguments exprimant la cause sont placés en gras, ceux qui présentent les conséquences sont soulignés.
Perçu comme rebelle et donc branché, le mouvement antipublicité a connu un vif succès auprès des medias. En faisant mine d'y adhérer en partie, <u>ces derniers se sont efforcés de détourner la contestation au profit de ce qu'elle dénonçait</u>. […] Ce qui plaît aux medias, c'est l'apparent « jeunisme », l'hypermobilité « des acharnés de la

bombe à peinture ». C'est « **par sa façon freestyle d'agir politiquement** » que le mouvement antipub est jugé convaincant. **S'inscrivant dans ce qui est tendance,** il ne peut être qu'une mode passagère et donc inoffensive.

F. Brune, *Le Monde diplomatique*, décembre 2007

c. Le journaliste pense que les médias ont rendu le mouvement « antipub » inoffensif en l'interprétant comme un mouvement « à la mode », à l'aspect publicitaire.

8 **a.** La première ligne de métropolitain parisien a été mise en service le 19 juillet 1900.
b. Ce projet existait « depuis un demi-siècle ».
c. La réalisation a été retardée à cause de « La commodité des percements d'Haussmann, l'établissement de tramways depuis 1880, et aussi la concurrence entre les compagnies de chemin de fer et la ville de Paris… » : autrement dit, le besoin ne s'en faisait pas vraiment sentir.
d. Les Parisiens ont été convaincus « par l'insuffisance des omnibus, la gêne esthétique des tramways et le danger de leurs rails pour les cyclistes ».
e. Bien qu'il ait été envisagé depuis un demi-siècle, le projet d'un métro parisien n'a vu le jour qu'en 1900 parce que le percement et l'élargissement des boulevards par Haussmann, la réalisation d'un tramway et la concurrence entre le chemin de fer et la ville de Paris ne le rendaient pas nécessaire. Cependant, comme les omnibus étaient insuffisants à transporter la population et que le tramway présentait des inconvénients esthétiques et des dangers pour les cyclistes, le métro s'est finalement imposé comme une alternative intéressante.

9 **a.** Floyd et l'entrepreneur s'opposent sur deux points : l'entrepreneur ne veut pas fournir un contrat de travail et par conséquent ne veut pas fixer le salaire des ouvriers agricoles qu'il prétend embaucher. Floyd, le représentant des ouvriers, exige des garanties et le respect de la loi.
b. J'accepte le travail à condition que vous me montriez la patente qui vous autorise à embaucher, que vous me signiez un contrat de travail qui mentionne le salaire que vous comptez me verser.
Comme nous travaillons pour vous, le respect de la loi nous regarde autant que vous.
Bien que vous ayez proposé d'embaucher des hommes, vous n'en avez pas précisé le nombre ni à quel salaire ils seraient embauchés.

S'exprimer

10 Les données fournies au sein de cet exercice d'écriture pourront être complétées en consultant le site www.education.gouv.fr, l'ouvrage de Yannick Ripa *Les femmes*, publié aux éditions Le Cavalier Bleu en 2002 ainsi que les statistiques de l'Insee.

11 Ce sujet amuse en général les élèves qui se livrent à une surenchère d'excuses de mauvaise foi mais aussi absurdes.

Orthographe

Les indices ayant été **analysés**, la police scientifique établit que la victime, qui avait été **retrouvée** dans l'eau, n'était cependant pas **morte** de noyade : elle avait succombé à un arrêt respiratoire. **Informés**, les enquêteurs reprirent leurs investigations. Les relations de la victime ayant **toutes** été **interrogées**, ils établirent que l'homme ne se déplaçait jamais sans Ventoline. Les affaires de la victime, pourtant **fouillées** consciencieusement, ne comportaient aucun médicament.

Activités supplémentaires

1 **Les liens logiques explicites entre les idées ont été supprimés et remplacés par une ponctuation. Rétablissez-les aux endroits indiqués par des numéros.**

Le look, préoccupation majeure des jeunes ados
Le look des ados ne doit rien au hasard, il est même codifié, et gare à ceux qui ne sont pas dans le coup, (1) ils sont menacés d'être rejetés par leurs condisciples. « Celui qui n'a pas les vêtements qu'il faut est rejeté, isolé dans la cour de récréation », confirme Béatrice Stella, présidente de l'Union des Familles en Europe.
(2) C'est surtout au collège que règne cette crainte d'être mis au ban avec la basket de marque comme premier signe de reconnaissance. C'est en tout cas l'avis de 96 % des garçons et 76 % des filles. Nike est la marque préférée pour les chaussures derrière une dizaine d'autres griffes. Le reste vient très loin derrière.
« Les marques c'est pour les boss, y'a que les blaireaux qui n'en portent pas », résume un adolescent cité par l'enquête.
(3) Le plus terrible, c'est qu'ils ont du mal à reconnaître leur obsession pour les marques. Seuls 11 % disent choisir leur vêtement pour son logo, (4) les autres parlent d'abord de style, de coupe et de couleur.
Les parents (5) assurent, à 62 %, que leur rejeton privilégie avant tout la marque. Selon les adultes, les ados sont 99 % à avouer porter des marques la plupart du temps (38 %) ou de temps en temps (55 %). Certains, à 55 %, avouent aimer ces vêtements (6), ils sont « beaux » (7), 8 % avouent qu'il s'agit d'être bien accepté .

Dès l'entrée au collège, les ados deviennent de plus en plus accros aux marques : (7) 59 % des parents de sixièmes estiment que leurs enfants sont touchés par ce phénomène.
« Après, au lycée, la tension sur les marques tombe d'un coup, l'apparence n'est plus au centre (8) ce sont les études et les copains qui comptent. Pour eux, c'est un soulagement », note Béatrice Stella.

Enquête réalisée auprès de 539 collégiens
et 472 parents au cours de l'année scolaire 2003-2004
Source : http://cultureetloisirs.france2.fr/mode/actu/6003056-fr.php

→ **Réponses**
1. car – **2.** mais / cependant / toutefois – **3.** mais – **4.** alors que – **5.** pourtant / au contraire / de leur côté – **6.** parce que – **7.** ainsi – **8.** et / mais

2 Voici le début et la fin d'une chanson de Ray Ventura et de ses collégiens. Le valet James révèle progressivement à la Marquise les événements. Retrouvez dans le dernier couplet l'enchaînement des causes du drame. À votre tour, inventez une suite cause-effet et rédigez le dernier couplet de la « révélation ».

Allô, allô James !
Quelles nouvelles ?
Absente depuis quinze jours,
Au bout du fil
Je vous appelle ;
Que trouverai-je à mon retour ?

Tout va très bien, Madame la Marquise,
Tout va très bien, tout va très bien.
Pourtant, il faut, il faut que l'on vous dise,
On déplore un tout petit rien :
Un incident, une bêtise,
La mort de votre jument grise,
Mais, à part ça, Madame la Marquise
Tout va très bien, tout va très bien.
[…]
Eh bien ! Voila, Madame la Marquise,
Apprenant qu'il était ruiné,
À pein' fut-il rev'nu de sa surprise
Que M'sieur l'Marquis s'est suicidé,
Et c'est en ramassant la pell'
Qu'il renversa toutes les chandelles,
Mettant le feu à tout l'château
Qui s'consuma de bas en haut ;
Le vent soufflant sur l'incendie,
Le propagea sur l'écurie,
Et c'est ainsi qu'en un moment
On vit périr votre jument !
Mais, à part ça, Madame la Marquise,
Tout va très bien, tout va très bien.

III Structurer un texte

19 Les progressions chronologique et logique du texte p. 334-337

Observation

Réviser

1. On suit la progression des faits exposés dans un récit grâce à différents connecteurs temporels, qui permettent d'exprimer la succession des actions, d'exposer les rapports qu'elles ont entre elles, de préciser leur durée. Il s'agit là de la progression chronologique.

2. Les connecteurs logiques permettent de faire progresser le texte en reliant les phrases et les paragraphes et en explicitant le ou les rapport(s) de sens qu'ils entretiennent entre eux.

Approfondir

3. Dans le texte 1, les mots en rouge permettent de le structurer : « alors », « tout à coup » et « puis » situent les faits les uns par rapport aux autres de même que « dès que » dans le texte 2, tandis que « pendant » exprime la durée d'une action.

4. « Comme » exprime une relation d'explication entre la possession de l'étroit jardin et la culture de quelques légumes. « Or » témoigne d'une relation de l'ordre de l'opposition entre la culture des légumes et le vol des oignons et « donc » une relation de conséquence entre le vol dont a été victime Mme Lefèvre et la pensée qu'on vole dans le pays. « Puis » manifeste une relation d'addition entre le fait que l'on vole dans le pays et le fait que cela puisse arriver de nouveau.

5. Dans le premier texte, « puis » est un connecteur temporel qui indique la succession des actions alors que dans le second texte, c'est un connecteur logique qui relie deux idées entre elles en les additionnant.

Entraînez-vous !

Identifier

 **a. et b.**

Texte 1

« **Lorsque** » exprime une relation temporelle entre l'entrée d'Estelle dans l'eau et la joie qu'elle ressent (les deux faits coïncident) ;
« **Puis** » exprime une relation temporelle qui situe les actions exprimées dans la phrase 2 par rapport à celles de la phrase 3 ;
« **et** » est un connecteur logique qui exprime l'addition d'un fait et d'une idée, celui de la lutte contre les flots et celle de la joie de marcher vite ;
« **et** » coordonne les deux adjectifs qualificatifs « rude » et « continu » ;
« **mais** » exprime une relation de concession entre le fait qu'Estelle aura de l'eau jusqu'à la ceinture et le fait que le fond remonte ;
« **ensuite** » situe temporellement le fait qu'Estelle aura de l'eau jusqu'à la ceinture et le fait que le fond remonte ;
« **Peu à peu** » exprime la durée de la remontée ;
« **en effet** » exprime un rapport logique de conséquence ;
« **et** » situe temporellement la traversée du bras de mer par rapport à la situation des personnages sur les rochers ;
« **maintenant** » exprime un rapport temporel ;
« **Lorsque** » exprime la coïncidence entre deux actions d'Estelle (elle se retourne et elle pousse un cri) ;
« **tant** » exprime un rapport logique de cause ;
« **et** » exprime un rapport logique d'addition (« et le pauvre homme était si drôle ») ;
« **et** » exprime un rapport logique d'addition (le filet sur l'épaule + son beau nœud de cravate) ;
« **Enfin** » exprime un rapport chronologique ;
« **Mais** » exprime un rapport logique de concession ;
« **et** » exprime un rapport logique d'addition.

Texte 2

« **Soudain** » exprime un rapport chronologique ;
« **et** » exprime un rapport logique d'addition entre deux faits, le choc du Nautilus contre l'écueil et son immobilité ;
« **et** » exprime un rapport logique d'addition entre le capitaine Nemo et son second ;
« **et** » exprime un rapport logique d'addition entre les deux adjectifs qualificatifs « froid » et « calme » ;
« **Mais** » exprime un rapport logique de concession ;
« **et** » exprime un rapport chronologique entre deux actions (regarder d'un air singulier et faire un geste négatif) ;
« **Cependant** » exprime un rapport logique de concession ;
« **Or** » exprime un rapport logique de concession ;
« **et** » exprime un rapport logique d'addition entre le fait que les marées ne soient pas fortes dans le Pacifique et celui de pouvoir délester le Nautilius.

Manipuler

2 Vendredi lança sur le sol le coffre qui lui avait meurtri l'épaule. Les charnières du couvercle sautèrent, **puis** un somptueux d'étoffes précieuses et de bijoux se répandit au pied des cactées. Il allait **enfin** pouvoir user à sa fantaisie de ces hardes dont l'éclat le fascinait, **mais** dont Robinson ne faisait pour lui qu'un instrument de gêne et de cérémonie. **Car** il ne s'agissait pas de lui-même – un vêtement quel qu'il soit ne faisait qu'entraver ses gestes – **mais** précisément de ces étranges végétaux dont la chair verte exorbitante, boursouflée, provocante, paraissait plus propre qu'aucun corps humain à mettre en valeur la beauté de ces étoffes.
Il les étala **d'abord** sur le sable avec des gestes délicats pour en embrasser du regard la richesse et le nombre. […] **Puis** il tourna longtemps autour des cactus dont il mesurait du regard la silhouette et appréciait du doigt la consistance. **Enfin** il alla ramasser une cape noire moirée dont il drapa les épaules massives de *Cereus Pruinosus*.

M. Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), © Gallimard

3 **Lorsque** les enfants s'installent devant un poste de télévision, leurs motivations sont bien différentes de celles des adultes. Ces derniers, de leur propre aveu, la regardent pour mieux comprendre le monde. […]
Les enfants, **en revanche**, tout en s'amusant de cet aspect divertissant de la télévision ont beaucoup de mal à faire la différence entre la réalité et la fiction, en raison de la compréhension limitée qu'ils ont du monde. Ils sont **donc** plus vulnérables. […]
Ils ne peuvent pas comprendre les séquences longues ; les motivations et les intentions des différents personnages leur échappent en partie. **Mais** surtout, ils ne sont pas capables de faire des déductions, ni de comprendre ce qui est implicite.
Lorsqu'ils voient des scènes de violence, **par exemple**, il est probable qu'ils concluent que « c'est le plus fort qui a raison ». Ils ont du mal, **en revanche**, à comprendre les messages plus subtils, et que certaines actions sont plus justifiées que d'autres. **À l'inverse**, ils comprennent sans peine que l'on obtient ce que l'on veut en ayant le pouvoir.

K. Popper, J. Condry, *La Télévision, un danger pour la démocratie* (1995), © 10/18

4 Quand Werner fut à cent pas, Hoffmann se rappela qu'il avait oublié de demander à Zacharias son adresse, et que la seule adresse que Zacharias lui eût donnée, c'était celle de la maison de jeu.
b. Mais cette adresse était écrite dans le cerveau d'Hoffmann comme sur la porte de la maison fatale, en chiffres de feu !
a. Cependant ce qui venait de se passer avait un peu calmé les remords d'Hoffmann. La nature humaine est ainsi faite, toujours indulgente pour soi, attendu que son indulgence c'est de l'égoïsme.
b. Il venait de sacrifier le jeu à Antonia, et il se croyait quitte de son serment : oubliant que c'était parce qu'il était tout prêt à manquer à la moitié la plus importante de ce serment, qu'il était là cloué au coin du boulevard et de la rue Saint-Martin.
c. Mais, je l'ai dit, sa résistance à l'endroit de Werner lui avait donné de l'indulgence à l'endroit d'Arsène. Il résolut donc de prendre un moyen terme et, au lieu de rentrer dans la salle de l'Opéra, action à laquelle le poussait de toutes ses forces son démon tentateur, d'attendre à la porte des acteurs pour la voir sortir.
e. À peine Arsène apparut-elle sur le seuil de la porte, qu'avant même qu'Hoffmann eût le temps de faire un mouvement, une voiture s'avança rapidement, la portière s'ouvrit, la jeune fille s'y élança aussi légère que si elle bondissait encore sur le théâtre. […] ; puis, sans qu'aucune voix eût besoin de désigner un but au cocher, la voiture s'éloigna au galop.

A. Dumas, *La femme au collier de velours* (1850)

Orthographe

C'était une belle soirée du mois de **mai**. La lune parut à travers les arbres **et** la chouette se mit à hululer. **Quand** Paul l'entendit, il sortit, pensant **qu'en** étant discret, il réussirait à l'apercevoir. Une fois **hors** de la maison, il contourna le **puits** dont le seau brillait sous la lumière lunaire. Le chemin passait dans un petit bois, Paul s'installa sous un chêne et attendit. **Or** la chouette ne se faisant plus entendre, Paul se remit à marcher. **Puis**, voyant un sentier qui menait à la forêt, il s'y engagea. « Il **est** difficile, pensait-il, d'étouffer vraiment **mes** pas, il faut **donc** que je trouve un abri. ». **Mais** il lui fallut assez longtemps pour parvenir aux premiers arbres. Il choisit un fourré **dont** l'épaisseur lui semblait convenir à son projet. Il s'y introduisit et attendit. **Quant** à la chouette, elle ne se se fit plus entendre ce soir-là !

20 Le traitement du temps dans le récit p. 338-341

OBSERVATION

Réviser

1. Ils s'aimaient **depuis deux ans** (durée).
Ils s'étaient connus à Paris, mais ne se voyaient que **trois fois par an** (fréquence), **durant quelques jours** (durée). En effet, lui habitait Bruxelles alors qu'elle vivait à Varsovie. Ils se déplaçaient à tour de rôle **jusqu'au jour où ils décidèrent de réduire chacun le trajet de moitié et de se retrouver à Berlin, une ville approximativement à égale distance de Bruxelles comme de Varsovie** (date).
Lui devait venir, **pour la première fois** (date), par la route en voiture. Elle prendrait comme toujours l'avion.
Il n'atteignit jamais la frontière allemande, il se fit percuter de plein fouet par un camion et fut tué sur le coup.

Jacques Sternberg, « La Distance », *Histoires à dormir sans vous* (1990), © Éditions Denoël

2. Le texte est essentiellement à l'imparfait mais les événements principaux sont relatés au passé simple (« ils décidèrent », « il n'atteignit jamais », « il se fit percuter » et « fut tué »).

3. « Ils s'aimaient » est un imparfait qui exprime la durée et « ils se voyaient » est un imparfait de répétition.

Approfondir

4. Les deux personnes se rencontrent deux ans auparavant à Paris mais l'homme habite à Bruxelles alors que la femme vit à Varsovie, ils ne peuvent donc se voir que trois fois par an. Un jour, ils prennent la décision de se rencontrer à mi-chemin, c'est-à-dire à Berlin, mais l'homme meurt dans un accident, et n'arrive donc jamais à la frontière allemande.
Tous les événements ne sont pas relatés dans l'ordre.

5. Le plus-que-parfait « ils s'étaient connus » introduit un retour en arrière explicatif.

6. Les deux amoureux envisagent le prochain rendez-vous à Berlin : « Lui **devait** venir, pour la première fois, par la route en voiture. Elle **prendrait** comme toujours l'avion. » Le temps verbal utilisé est un conditionnel-temps.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

 **Texte 1**

Au début du récit, le narrateur constate que l'homme qu'il a hébergé est mort et que lui aussi est « dans le bain ». Il évoque des événements antérieurs au plus-que-parfait : « Les hommes qui savaient qu'il savait ce qu'il savait l'avaient retrouvé, et avaient pris le meilleur moyen de le réduire au silence. » ; puis il remonte encore le temps : « Mais il avait vécu chez moi… ». Ce retour en arrière est explicatif.
L'homme évoque toutes les mesures qu'il va prendre pour assurer sa sécurité menacée : « Ce serait donc à mon tour d'être supprimé ; cette nuit peut-être ou demain ou après-demain […]. Ensuite, il me faudrait me débrouiller… » Cette anticipation crée une attente : l'homme va-t-il réussir ?

Texte 2

Le narrateur évoque des événements futurs et considère même le voyage comme achevé : « Dans moins de deux semaines, nous aurons traversé (futur antérieur) et nous camperons (futur)… ». Cette anticipation révèle l'optimisme du personnage.
Retour au présent d'énonciation : « Nous commençons… » ; « … le régiment […] baigne dans une gaieté inhabituelle… » ; « Le retour sur Ecce est proche. ». Le passage au présent confirme l'état d'euphorie presque suspect de Tyho et de son régiment.
Retour en arrière, évocation d'événements antérieurs au passé composé : « Voilà de cela deux jours, j'ai entrevu […] la trouille que j'ai eue ! ». Le retour en arrière annonce que l'expédition n'est peut-être pas promise à la réussite, il remet en cause la version euphorique de Tyho.

Texte 3

Le narrateur retrace les événements antérieurs en utilisant le plus-que-parfait : « Je devinai ce qui avait dû se passer. […] Il l'avait emprisonnée dans le disque ! » Il donne ainsi son explication des événements.
Ensuite le narrateur envisage la suite des événements et conclut : « on me rirait au nez. », il anticipe son échec. Son interprétation est trop incroyable.
Le dernier paragraphe mêle le conditionnel-mode, « Le mieux serait peut-être de démolir cette machine… », et le conditionnel-temps, « Mais cela ne me rendrait pas Maxine. »
Le personnage a été mis en échec par le « phonographe ». Il a compris, mais son savoir est inutile.

Texte 4
Dans ce récit à la troisième personne, le passage au conditionnel-temps constitue une anticipation, « Son tour ne viendrait pas de sitôt… » correspond au passage au point de vue interne.

2 **Texte 1**
Ellipse : « Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes… ». Les années défilent à toute vitesse car rares sont les événements importants. La vie des deux femmes est monotone.
Le reste de l'extrait est un sommaire d'événements qui se sont produits en quelques années.

Texte 2
« … je regarde le titre […] Il est nuit. », ellipse encadrée par deux sommaires.

3 **a.** « une année s'écoula, puis une autre. » → ellipse
b. « D'année en année, l'enfant grandit et sa misère aussi […] elle devint la servante de la maison. » → sommaire
« Cependant le Thénardier, ayant appris […] la mère paya les quinze francs. » → pause

4 Les indications de temps sont en gras, celles qui permettent d'évaluer la durée du temps qui passe sont soulignées.
« **Sitôt** la soupe avalée, il allait s'asseoir devant la porte **en été**, contre la cheminée **en hiver**, et il ne remuait plus **jusqu'au soir**. […] **Pendant** quelques années les choses allèrent ainsi. […] **Tantôt** on lui faisait manger des bouchons, du bois, des feuilles ou même des ordures, qu'il ne pouvait distinguer. » Les événements se bornent à la répétition de journées semblables les unes aux autres ; l'aveugle est victime de « plaisanteries ».
→ Ce passage est un sommaire.
« **Puis** on se lassa même des plaisanteries ; […] Ce fut **alors** un jeu nouveau : le jeu des claques. […] **Enfin**, on le contraignit à mendier. […] Mais le paysan n'est pas prodigue, et, pendant des semaines entières, il ne rapportait pas un sou. Ce fut **alors** contre lui une haine déchaînée, impitoyable. » Les connecteurs temporels marquent le passage du temps, les brimades dont est victime l'aveugle s'aggravent rapidement.
« Un hiver, la terre était couverte de neige, et il gelait horriblement. Or son beau-frère, **un matin**, le conduisit fort loin sur une grande route pour lui faire demander l'aumône. Il l'y laissa tout le jour, et **quand la nuit fut venue**, il affirma devant ses gens […]. Le lendemain, il ne revint pas. » Les intervalles de temps se réduisent, le texte parle de journées.
Le dernier paragraphe détaille l'agonie de l'aveugle, il s'agit d'un retour en arrière, marqué par le plus-que-parfait : « **Après de longues heures d'attente**, saisi par le froid, se sentant mourir, l'aveugle s'était mis à marcher. » Le paragraphe comporte un enchaînement logique et tragique : « saisi par le froid » ; « se sentant mourir » (cause) ; « ne pouvant reconnaître la route ensevelie » (cause) ; « Mais l'engourdissement […] ses jambes ne pouvant plus le porter » (cause). À noter enfin que, contrairement aux paragraphes précédents, c'est l'aveugle qui est le sujet des verbes.
→ Ce passage est un ralenti.

S'exprimer

5 Le texte sur lequel est basé cet exercice est celui de la p. 338. Le retour en arrière qui présentera les personnages peut se situer après « Ils s'aimaient depuis deux ans. » ou après « … alors qu'elle vivait à Varsovie ».

6 L'anticipation peut se placer après « … et se mit à réfléchir. » de façon à introduire une gradation par rapport à « … sans que cette idée éveillât en lui autre chose qu'une émotion confuse et puissante. »

7 Cet exercice d'écriture constitue une évaluation.

21 Les procédés de reprise p. 342-345

Observation

Réviser

1. Pour éviter les répétitions, on utilise des pronoms (personnels, démonstratifs, indéfinis, possessifs) et des noms (synonymes, périphrases, etc.).

Approfondir

2. « Cet exploit », « la performance » reprennent la victoire de la coupe du monde en 1998.
« Certains », « d'autres » et « ils » reprennent « les joueurs ».
« Cet espoir » reprend l'idée d'une nouvelle victoire (« à nouveau s'enthousiasmer », « se reproduire »).

3. « exploit », « performance », « espoir » : noms communs.
« certains », « d'autres » : pronoms indéfinis.
« ils » : pronom personnel.

4. « Cet exploit » et « la performance » permettent de donner une dimension supplémentaire à la victoire de l'équipe de France de football. « Cet espoir » confère également à l'idée d'une répétition de l'exploit une dimension plus importante, et permet par ailleurs d'indiquer la passion certaine d'une partie de la population pour le football français.

« Certains » et « d'autres » montrent que tous les joueurs de cette époque n'ont pas évolué de la même manière.
« Ils » n'apportent aucune information particulière, en tant que pronom personnel ; on peut tout de même indiquer qu'il permet de réunir l'équipe, que l'emploie de « certains » et « d'autres » avaient désunie.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 Le <u>cheval</u> (nom commun) d'**Hector** (nom propre), dès qu'il eut dépassé l'Arc de Triomphe, fut saisi soudain d'une ardeur nouvelle, et <u>**il**</u> (pronom personnel, reprise de cheval) filait à travers les rues au grand trot, vers l'écurie, malgré toutes les tentatives d'apaisement de **son cavalier** (nom commun, reprise d'Hector).
La voiture était loin maintenant, loin derrière ; et voilà qu'en face du Palais de l'Industrie, <u>**l'animal**</u> (nom commun, reprise de cheval), se voyant du champ, tourna à droite et prit le galop.
Une vieille femme (GN) en tablier traversait la chaussée d'un pas tranquille ; ***elle*** (pronom personnel, reprise de vieille femme) se trouvait juste sur le chemin d'**Hector** (nom propre) qui arrivait à fond de train. Impuissant à maîtriser <u>**sa bête**</u> (nom commun, reprise de cheval), **il** (pronom personnel, reprise d'Hector) se mit à crier de toute sa force : « Holà ! Hé ! holà ! là-bas ! »
Elle (pronom personnel, reprise de vieille femme) était sourde peut-être car elle continua paisiblement sa route jusqu'au moment où, heurtée par le poitrail du <u>**cheval**</u> (nom commun) lancé comme une locomotive, elle alla rouler dix pas plus loin, les jupes en l'air, après trois culbutes sur la tête.
Hector (nom propre), éperdu, se cramponnait à la crinière en hurlant : « Au secours ! »
Une secousse terrible **le** (pronom personnel, reprise d'Hector) fit passer comme une balle par-dessus les oreilles de <u>**son coursier**</u> (nom commun, reprise de cheval) et tomber dans les bras d'un sergent de ville qui venait de se jeter à sa rencontre.
Mais quatre hommes, portant ***la vieille*** (nom commun, reprise de vieille femme), apparurent. ***Elle*** (pronom personnel, reprise de vieille femme) semblait morte, avec sa figure jaune et son bonnet de travers, tout gris de poussière.
« Portez ***cette femme*** (nom commun, reprise de vieille femme) chez un pharmacien, commanda le vieux monsieur, et allons chez le commissaire de police. »

G. de Maupassant, *À cheval* (1883)

2 **a.** Une motocyclette conduite par un petit homme sec, portant lorgnons et pantalon de golf, m'avait doublé et s'était installée devant moi, au feu rouge. En stoppant, **le petit homme** (GN) avait calé son moteur et s'évertuait en vain à lui redonner souffle. Au feu vert, je **lui** (pronom personnel) demandai, avec mon habituelle politesse, de ranger sa mobylette pour que je puisse passer. **Le petit homme** (GN) s'énervait encore sur son moteur poussif. **Il** (pronom personnel) me répondit donc, selon les règles de la courtoisie parisienne, d'aller me rhabiller. J'insistai, toujours poli, mais avec une légère nuance d'impatience dans la voix. […] Avec plus de fermeté, je priai **mon interlocuteur** (nom commun) d'être poli et de considérer qu'**il** (pronom personnel) entravait la circulation. **L'irascible personnage** (GN), exaspéré sans doute par la mauvaise volonté, devenue évidente, de son moteur, m'informa que si je désirais ce qu'**il** (pronom personnel) appelait une dérouillée, **il** (pronom personnel) me l'offrirait de grand cœur.

A. Camus, *La Chute* (1956), © Éditions Gallimard

Au début de l'extrait, le narrateur introduit le personnage comme un être (plus ou moins) individualisé : son attitude ainsi que sa tenue sont sommairement décrites. Très vite, le pronom personnel le renvoie à une sorte de banalité (ce que corrobore la notion de « courtoisie parisienne », le personnage devenant le symbole de l'agressivité urbaine). La prise de distance est accentuée encore par le nom commun « interlocuteur », au ton légèrement ironique (le narrateur feint en effet de considérer comme possible une conversation avec une telle personne). Enfin, « l'irascible personnage » permet un retour à la qualification descriptive, tandis que le mot « personnage », avec ses connotations littéraires, achève de faire du petit homme sec un type fictionnel ayant valeur d'exemple.

b. Dans ce texte, il est question d'une « robe de soie naturelle ».
Je porte une robe de soie naturelle, **elle** (pronom personnel) est usée, presque transparente. Avant, **elle** (pronom personnel) a été **une robe de ma mère** (GN), un jour, **elle** (pronom personnel) ne l'a plus mise parce qu'elle **la** (pronom personnel) trouvait trop claire, elle me **l'** (pronom personnel) a donnée. **Cette robe** (nom commun) est sans manches, très décolletée. **Elle** (pronom personnel) est de ce bistre que prend la soie naturelle à l'usage. C'est **une robe** (nom commun) dont je me souviens. Je trouve qu'**elle** (pronom personnel) me va bien.

M. Duras, *L'Amant* (1984), © Éditions de minuit

3 Yves

Reprises pronominales : « … il **lui** avait arraché… ».

Reprises nominales : « un étrange petit moine » ; « C'était **Yves**… » ; « le petit frère » ; « l'innocent » ; « … où **Yves** trônait… » ; « sa victime ».

Jean-Louis

Reprises pronominales : « **Il** marchait dans l'herbe… » ; « … et soudain **il** s'arrêta… » ; « **Il** avait peur comme s'**il** eût surpris… » ; « … **le** reprit et **lui** inspira… » ; « **Il** se dissimula… » ; « … **il** fut… » ; « … **il** lui avait arraché… ».

Reprises nominales : « Le jeune homme » ; « **Jean-Louis** n'avait plus envie… »

Peu de reprises nominales concernent Jean-Louis, hormis « Le jeune homme ». C'est qu'il s'agit là de la principale qualité du personnage, celle qui est illustrée par l'épisode et que Mauriac explicite d'ailleurs par cette réflexion : « Mais le goût de taquiner, tout-puissant à cet âge… ». En revanche, Yves est constamment désigné par des reprises nominales, qui insistent avant tout sur sa différence (« étrange ») et sur sa fragilité apparente (« petit », par deux fois ; « innocent », aux accents évidemment chrétiens). On comprend mieux dès lors comment Yves peut être la « victime » de Jean-Louis, qui se dissimule (d'où l'utilisation massive des reprises pronominales) et observe sa proie (d'où les reprises nominales, qui ont aussi une fonction descriptive et qui centre le point de vue sur le personnage observé, c'est-à-dire Yves).

Manipuler

4 **1.** Ambiguïté du « il » : désigne-t-il « mon frère » ou « son porte-monnaie » ?
Correction : Mon frère a perdu son porte-monnaie mais **celui-ci** était resté à la maison.
2. Ambiguïté du « l' » : désigne-t-il « son déchargement » ou un terme qui n'apparaît pas dans la phrase, son camion, par exemple.
Correction : Le chauffeur avait terminé son déchargement et avait garé **son camion** devant la maison.
3. Ambiguïté de « le » : reprend grammaticalement « son livre ». On attend cependant un pluriel, afin de reprendre également « ses cahiers » ou bien une formule plus explicite si l'on veut insister sur le fait que seul le livre est important.
Correction : Il avait oublié ses cahiers et son livre. Il devra retourner chercher **ce dernier**.
4. Ambiguïté de « il » : désigne-t-il le directeur ou l'employé ?
Correction : Le directeur a refusé de recevoir l'employé, **qui** va se plaindre.
5. Ambiguïté de « le » : désigne « le biberon », mais semble reprendre grammaticalement « le bébé ».
Correction : Le biberon doit être propre ; on le dévisse et on le lave sous le robinet quand le bébé a bu.
6. Ambiguïté de « elle » : désigne la neige, mais semble reprendre grammaticalement la campagne.
Correction : L'hiver commence tôt cette année. La campagne est couverte de neige et **celle-ci** tombe encore aujourd'hui.
7. Ambiguïté de « elle » : reprend-il le premier « elle » ou la voiture ?
Correction : Elle a laissé sa voiture dans la rue. **Son tacot était vieux.**
8. Ambiguïté de « il » : désigne-t-il le professeur ou l'élève ?
Correction : Le professeur a posé une question à l'élève. **Le cancre** a été surpris.
9. Ambiguïté de « il » : désigne le trajet, mais semble grammaticalement reprendre le garçon.
Correction : J'ai rencontré un garçon qui n'avait jamais fait ce trajet**. Ce véritable périple** est long.
10. Ambiguïté de « elle » : reprend-il la lettre ou la poste ?
Correction : Tu porteras cette lettre à la poste. **Celle-ci** est ouverte.

5 Le spectacle était épouvantable et charmant. **Le gamin** fusillé taquinait la fusillade. **Il** avait l'air de **s'**amuser beaucoup. […] On **le** visait sans cesse, on **le** manquait toujours. Les gardes nationaux et les soldats riaient en **l'**ajustant. […] Les insurgés, haletant d'anxiété, **le** suivaient des yeux. La barricade tremblait ; **lui**, **il** chantait. […] **Il** jouait on ne sait quel effrayant jeu de cache-cache avec la mort : chaque fois que la face camarde du spectre s'approchait, **le gamin** donnait une pichenette.
Une balle pourtant, mieux ajustée ou plus traître que les autres, finit par atteindre **l'enfant feu follet**.
On vit Gavroche chanceler, puis **il** s'affaissa. Toute la barricade poussa un cri ; mais il y avait de l'Antée dans **ce pygmée** ; pour **le gamin** toucher le pavé, c'est comme pour le géant toucher la terre ; **il** n'était tombé que pour se redresser ; **il** resta assis sur son séant, un long filet de sang rayait son visage, **il** éleva ses deux bras en l'air, regarda du côté d'où était venu le coup et **se** mit à chanter. […]
Il n'acheva point. Une seconde balle du même tireur l'arrêta court. Cette fois **il** s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. **Cette petite grande âme** venait de s'envoler.

D'après V. Hugo, *Les Misérables* (1862)

6 **1. a.** Les oiseaux migrateurs ont commencé leur voyage. Ces voyageurs saisonniers se sont réunis, il y a deux jours.
b. Ces splendides volatiles...
2. a. La natation présente des avantages. Cette discipline olympique peut se pratiquer toute l'année.
b. Cette activité formidablement exigeante…
3. a. Les longs voyages en avion sont fatigants. Ces périples d'un bout à l'autre du monde perturbent souvent le sommeil à cause des décalages horaires.
b. Ces pénibles déplacements…
4. a. Nous sommes allés visiter un jardin magnifique. Ce véritable laboratoire botanique est rempli de fleurs étranges aux couleurs vives.
b. Ce merveilleux rêve floral…
5. a. En raison de la grève, je suis arrivée en retard à mon bureau. Cette absence d'une demi-heure n'est pas la première.
b. Ce déplorable incident…
6. a. Le vent fait tourbillonner le sable de la plage. Le mistral a fait fuir les baigneurs.
b. Le souffle superbe…
7. a. J'ai lu un livre d'aventures dernièrement. Le roman de Walter Scott m'a passionné
b. Ce palpitant roman…

Orthographe

« **vieille** » **:** adjectif qualificatif, féminin de « vieux ». S'accorde en genre et en nombre avec le nom qu'il qualifie, « gitane », féminin singulier.
« **portait** » **:** verbe « porter » à l'imparfait de l'indicatif, troisième personne du singulier pour s'accorder avec son sujet « la vieille gitane ».
« **dépassée** » **:** participe passé. S'accorde avec le COD « l' », reprise pronominale de « la » (première phrase), féminin singulier. Règle de l'accord du participe passé avec l'auxiliaire « avoir » (jamais d'accord, sauf lorsque le COD est placé avant l'auxiliaire, auquel cas : accord avec le COD).
« **Elle** » **:** pronom personnel. Reprise pronominale de la « vieille femme ».
« **décrites** » **:** participe passé utilisé comme adjectif qualificatif, s'accorde en genre et en nombre avec « sorcières », féminin pluriel.
« **la** » **:** reprise pronominale de Soledad, féminin singulier.

22 La mise en relief p. 346-349

Observation

Réviser

1. À l'oral, moduler sa voix permet la mise en relief de certains mots ou certaines idées. Il s'agit de jouer sur la hauteur, le ton et l'intensité de sa voix. Les gestes peuvent également accompagner la parole et la mettre en valeur.

2. À l'écrit, pour attirer l'attention du lecteur, on modifie la structure canonique de la phrase neutre, à savoir : sujet + verbe + complément essentiel + complément circonstanciel. Cela s'appelle une mise en relief.
Pour cela, on peut employer un présentatif : c'est… (que) ; c'est… (qui) ; il y a … (qui). On peut également utiliser un pronom d'annonce ou de reprise, ou encore détacher un groupe de mots en tête de phrase. L'inversion du sujet, la répétition d'un terme et l'emploi de la forme passive constituent aussi des procédés de mise en relief.

Approfondir

3. La première phrase est une phrase neutre. La phrase 2, elle, apporte une information supplémentaire et précise l'identité du sujet « il ». Grâce au présentatif « quant à », le nom Simon est mis en valeur.

4. Le verbe « pleurer » est mis en valeur par la forme impersonnelle qui le place en tête de phrase : « il pleure » est doublement mis en relief par sa position dans la phrase et par sa proximité sonore et syntaxique avec « il pleut » (vers 2). Ainsi Verlaine transforme-t-il le fait de pleurer en un événement de plus ample dimension.

5. Dans la phrase active, la phrase 4, « l'Amérique » est complément d'objet direct du verbe « découvrir ». La transformation passive place le terme « l'Amérique » en position de sujet de la phrase 5 et permet sa mise en relief.

Entraînez-vous !

Identifier

1 **1.** Louis était sorti tôt ce matin, il était prêt à partir pour une longue marche qui le conduirait au sommet de la montagne voisine. → phrases actives
2. Les arbres avaient poussé tout autour du mur. → phrase active

Ce dernier était couvert d'une mousse épaisse, d'un vert profond. → phrase passive
3. Un arrêt avait paru nécessaire. → phrase active
Leur temps de voyage avait été calculé pour le permettre. → phrase passive
4. Cette nuit, les cheminées ont été arrachées par un vent violent. → phrase passive
5. Nous n'étions pas revenus dans la ville depuis plusieurs mois. […] et, en particulier, nous avons découvert que… → phrases actives
Nous avons été surpris par de nombreux changements […] qu'un restaurant avait été ouvert dans notre rue. → phrases passives

2 **a. et b.** Les éléments mis en relief sont en gras, les procédés utilisés entre parenthèses.

Texte 1

Les personnages retrouvent des lieux bien connus.

Il y eut d'abord **un grand peuplier** (emploi du présentatif « il y eut ») qui s'est mis à leur parler. Puis ça a été **le ruisseau des Sauneries** (emploi du présentatif « ça a été ») qui les a accompagnés bien poliment en se frottant contre leur route, en sifflotant comme une couleuvre apprivoisée ; puis il y a eu **le vent du soir** (emploi du présentatif « il y a eu » et répétition de la structure « puis il… ») qui les a rejoints et qui a fait un bout de chemin avec eux, puis il est revenu, puis il est reparti avec trois grosses abeilles.
[…] Il est venu alors **la nuit** (emploi de la forme impersonnelle « il est venu ») et c'était **au moment où** (emploi du présentatif « c'était…où »), sortis du bois, ils allaient glisser dans le vallon d'Aubignane ; il est venu alors **la nuit** (emploi de la forme impersonnelle « il est venu » et répétition), **la vieille nuit** (répétition de la structure « celle qui ») qu'ils connaissent, celle qu'ils aiment, celle qui est toute brillante de poussière, celle qui porte la lune.

J. Giono, *Regain* (1931), © Grasset

Les termes mis en relief sont des éléments naturels. Cette mise en relief, ainsi que la personnification des éléments (« parler », « poliment »), donnent vie à la nature qui devient le personnage principal de l'extrait.

Texte 2

Lui, **notre colonel** (emploi d'un pronom d'annonce, « lui »), savait peut-être pourquoi ces deux gens-là tiraient, les Allemands aussi peut-être qu'ils savaient, mais **moi** (emploi redondant de la première personne du singulier), vraiment, je ne savais pas. Aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait **aux Allemands** (emploi d'un pronom d'annonce, « leur »). J'avais toujours été bien aimable et bien poli avec eux. Je les connaissais un peu **les Allemands** (emploi d'un pronom d'annonce, « les »), j'avais même été à l'école chez eux, étant petit, aux environs de Hanovre.

L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932), © Éditions Gallimard

Ces différents procédés permettent de mettre en relief le thème principal de l'extrait : les Allemands.

Texte 3

Les arches du piédestal (emploi de la forme passive) furent fortement soudées, les quatre colonnes vertébrales se dressèrent presque à pic et puis se fendirent pour n'en former qu'une seule qui s'amincissait au fur et à mesure qu'elle s'élevait. Le huitième mois, on arriva à la cote 100 et **un banquet** (emploi de la forme passive) fut offert à tout le personnel dans une auberge des bords de la Seine.
[…] Un matin, c'étaient **les premiers jours d'octobre** (emploi du présentatif « c'étaient »), nous nous trouvâmes plongés dans le brouillard.
On pensa qu'une couche de nuages bas stagnait sur Paris, mais ce n'était pas ça. Tout autour, l'air était serein. « Hé ! vise un peu ce tube-là », me dit Claude Gallumet, le plus petit et le plus débrouillard de mon équipe qui était devenu mon ami. **D'un gros tube de caoutchouc** (détachement en tête de phrase du complément), fixé à la charpente de fer, sortait de la fumée blanchâtre. Il y en avait quatre, un à chaque coin de la tour. **Il en sortait une fumée dense** (grâce à la forme impersonnelle) qui peu à peu formait un nuage qui ne montait ni descendait, et sous ce parasol d'ouate, nous, **nous** (grâce à l'emploi du pronom d'annonce « nous ») continuions à travailler.

D. Buzzati, *La Tour Eiffel* (1967), © Robert Laffont

Les différents procédés de mise en relief permettent à l'auteur de rendre le gigantisme du projet de la Tour Eiffel, et de lui opposer la modestie des hommes qui travaillent : « … et sous ce parasol d'ouate, nous, nous continuions à travailler. »

Manipuler

3 **1. Voilà** la pièce de théâtre **qui** était jouée par de jeunes acteurs dont les qualités ont convaincu le public. → emploi d'un présentatif
2. Le voyage fut extrêmement pénible. **Quant à** l'humeur de la jeune fille, **elle** assombrit l'atmosphère. → emploi d'un présentatif
3. C'est sur une piste en mauvais état **que** l'avion s'est posé après avoir survolé une immense forêt. → emploi d'un présentatif

4. Alors que les journalistes, **eux**, paraissent ne rien en connaître, l'enquête menée par le jeune inspecteur, **elle**, avance rapidement. → emploi de pronoms de reprise
5. En marchant au hasard, il avait découvert **lui-même** une clairière dans laquelle poussaient de grandes plantes. → répétition
6. Sans fatigue apparente, l'alpiniste grimpait la rude pente qui le conduirait au sommet. → détachement d'un complément en tête de phrase

4 a. et b.
1. <u>Une terrasse</u> a été prévue pour chaque appartement par l'architecte.
2. Tous les jours, <u>deux enfants</u> sont accompagnés depuis la gare jusqu'à l'école par la même femme.
3. <u>La finesse des plats du dîner</u> a été appréciée par les invités.
4. <u>Les pneus de sa voiture</u> avaient été changés par mon père. Cependant, <u>les routes</u> ont été rendues impraticables par la baisse brutale du thermomètre et nous avons dû rester à la maison.
5. Depuis cet été, <u>les rues de Paris</u> sont envahies par <u>les Vélibs</u> et semblent avoir été adoptés par de nombreux Parisiens.
6. <u>Le délégué de classe</u> a été élu par les élèves.
7. <u>Des dégâts très graves</u> ont été causés par les intempéries. <u>L'arrivée des secours</u> a été gênée par leur violence.

5 **1. Il s'est vendu** plusieurs centaines d'exemplaires de ce livre.
2. Il passe de nombreuses voitures sur ce vieux pont.
3. Il a été vendu plus de 20 000 exemplaires de ce livre.
4. Il est interdit de se promener dans ce site protégé. **Il a été apposé** un panneau sur un piquet. **Il est nécessaire** de respecter cette interdiction.
5. Il est interdit de fumer dans tous les endroits publics.
6. Il repousse des arbres sur les pentes que le feu avait ravagées l'année dernière.

6 **Ce fut** le chien **qui** (présentatif), le premier, donna l'alerte en humant l'air et en poussant des petits jappements. **Il sembla** (forme impersonnelle) descendre de la montagne un grondement sourd, de plus en plus puissant. Puis les murs du chalet **furent ébranlés par** (forme passive) un énorme et épouvantable coup de tonnerre. **Quant à nous** (présentatif accompagné d'un pronom d'annonce), nous nous étions instinctivement rapprochés les uns des autres ; le chien, **lui** (pronom de reprise), **immobile et muet** (détachement), restait le museau entre les pattes. La vallée **fut recouverte par** (forme passive) un silence profond : à cent mètres du village était passée **l'avalanche** (inversion du sujet).

S'exprimer

7 Les élèves pourront utiliser les présentatifs suivants : voilà / voici… qui, c'est… qui / que, quant à…, pour de…
Voilà la lumière **qui** s'évanouit
Voilà les nuages **qui** bouchent l'horizon
Voilà l'ondée **qui** humidifie le sol
Voilà l'orage **qui** détrempe mes vêtements.

C'est une note de musique **qui** danse sur la portée
C'est un arbre **qui** pousse dans la forêt
C'est un animal **qui** surgit à la fin de cette charade.

Quant à vos amis, je ne m'en soucie guère.
Quant à votre avis, je ne m'en soucie guère.
Quant à votre vie, je ne m'en soucie guère.

8 Pour exemple, voici quelques proverbes existants :
Il vaut mieux prévenir que guérir.
Il est interdit d'interdire.
Il faut que jeunesse se passe.
Il faut prendre la balle au bond.
Il ne faut pas réveiller le chat qui dort.
Il n'y a pas de fumée sans feu.
Il n'y a pas de petites économies.

Et quelques inventions :
Il est facile de rester, moins de partir.
Il est plus facile d'affamer les esprits que de les nourrir.
Il y aura toujours des malheureux.

9 **a.** Les éléments de mise en relief sont en gras, leurs procédés grammaticaux entre parenthèse.
La planète (détachement), c'est notre affaire !
Il est (forme impersonnelle) encore temps d'agir !
Se battre pour la survie des baleines, des dauphins, des phoques ou des loups (détachement), nous pensons, à EUROPE CONSERVATION, **que c'est notre affaire, que c'est votre affaire** (parallélisme de construction) : chaque espèce menacée de disparition met **la vie, toute la vie en danger** (répétition).
Voilà pourquoi il y a urgence à se mobiliser
Voilà pourquoi (emploi d'un présentatif, d'une répétition et de la forme impersonnelle) encore EUROPE CONSERVATION les consacre **toutes** (pronom d'annonce), ses ressources, financières autant qu'humaines, à la protection de la biodiversité.

Non ! **il n'est pas** (forme impersonnelle) urgent d'attendre comme on le pense ici ou là. Votre aide, **nous** l'attendons, **nous** (pronoms de reprise) voulons y croire de toutes nos forces, car **sans vous** (détachement), nous ne pouvons rien.
Pour l'instant, nous sommes 1 350 volontaires. Nous attendons le 1 351e **: c'est** (présentatif) peut-être vous !

D'après une publicité parue dans *Animal Nature*, 1996

b. Voici un exemple de texte publicitaire.
TIC TOC, c'est le réveil qu'il vous faut.
Il a toutes les qualités, ce réveil, et bien plus encore.
Avec son design moderne, ses nombreuses sonneries, sa précision, TIC TOC est indispensable à tous ceux qui se lèvent le matin.
Sa batterie solaire a été élaborée par les plus grands ingénieurs.
Quant à ses aiguilles, elles ont été travaillées dans les matériaux les plus nobles.
Bousculé, malmené, il reste toujours performant.
TIC TOC, c'est le partenaire de vos réveils !
Voilà pourquoi vous ne serez pas déçu !
Voila pourquoi vous ne le regretterez pas !
Plus de 500 000 personnes ont été séduites : et vous ?

10 À nos yeux ébahis apparut **une falaise** qui tombait à pic. Cette falaise, nous ne **la** connaissions pas. **Cachée par la forêt**, elle n'en apparaissait que plus majestueuse. Elle avait **été façonnée par** les vents et la mer.

11 Il y a le père, la mère, l'oncle, la tante, les cousins et cousines de l'heureuse récipiendaire. Il fait beau en cet après-midi de mai. Les nouvelles toilettes sont exhibées. Le nouveau jardin est dévoilé. Le copieux repas préparé par la bonne est digéré sous les arbres. L'ennui est étouffé par les conversations mondaines. Il est question de mariages, d'héritages et de politique. Il semble que le temps ralentit, se fige.

Orthographe

a. Les verbes en gras sont à la **forme passive**.
b. Texte 1
fut attirée : le participe passé employé avec l'auxiliaire être s'accorde avec le sujet ; ici on accorde « attiré » avec « l'attention des puissances belligérantes», féminin singulier.
n'avait pas été envisagé : le participe passé employé avec l'auxiliaire être s'accorde avec le sujet ; ici on accorde « envisagé » avec « lequel », pronom relatif qui a pour antécédent « le problème de l'heure d'été », masculin singulier.
n'avait été entrepris : le participe passé employé avec l'auxiliaire être s'accorde avec le sujet ; ici on accorde « entrepris » avec « rien de sérieux », masculin singulier.

Texte 2
furent envoyées : le participe passé employé avec l'auxiliaire être s'accorde avec le sujet ; ici on accorde « envoyé » avec « des reconnaissances », féminin pluriel.
fut repris : le participe passé employé avec l'auxiliaire être s'accorde avec le sujet ; ici on accorde « repris » avec « le château de Champignet », masculin singulier.



IV Construire du sens

23 Types et formes de phrase p. 350-353

Observation

Réviser

1. Les phrases déclaratives : « L'échelle a basculé… on ne peut plus l'atteindre. » ; « Stéphane la regarda avec stupeur. » ; « En ce cas… en ce cas… vous êtes perdue. » ; « Il n'y a plus de fuite possible. » ; « … Il n'y a plus qu'à patienter. ».
La phrase injonctive : « Patienter ! »
La phrase exclamative : « … attendre une heure ! »
La phrase interrogative : « Pourquoi serions-nous perdus ? demanda-t-elle en souriant. »

2. La phrase déclarative est associée au point. Elle permet d'énoncer un fait.
La phrase interrogative est associée au point d'interrogation. Elle pose une question.
La phrase injonctive est souvent associée au point d'exclamation – ce qui la rapproche de la phrase exclamative. Tandis que cette dernière permet de manifester un sentiment ou une émotion, la phrase injonctive ou impérative exprime un conseil ou un ordre, une interdiction.

3. Phrases à la forme négative : « On **ne** peut **plus** l'atteindre. » ; « Il **n'**y a **plus** de fuite possible. » ; « … Il **n'**y a **qu'**à patienter. ».
Phrase à la forme passive : « …vous êtes perdue. ».

Approfondir

4. La phrase « Patienter ! Encore patienter ! » sert à manifester l'émotion du locuteur : c'est une phrase de type exclamatif (on y reconnaît d'ailleurs le point d'exclamation).
La phrase « Patienter dans la salle d'attente. » est une phrase injonctive qui invite le destinataire à se conformer à l'organisation des lieux.

5. Le point d'interrogation annonce une phrase de type interrogatif. Mais cette phrase est aussi une phrase injonctive dans la mesure où elle équivaut quasiment à un conseil, sinon à un ordre : « Ne sors pas dans cette tenue ! »

6. La phrase « Il n'y a plus de fuite possible. » est une phrase négative de type déclaratif qui sert à énoncer un fait. La phrase « Il n'y a qu'à patienter. » est une phrase restrictive qui équivaut à une affirmation. Cette phrase déclarative ressemble alors à une phrase injonctive, en ce qu'elle donne un conseil : « Patientons ». On peut donc en conclure que l'acte de parole ne correspond pas toujours au type de la phrase.

Entraînez-vous !

Identifier

1 **1.** Donnez-moi cette lettre. → phrase injonctive
2. Ah ! je suis au désespoir ! → phrase déclarative et exclamative
3. Où donc ? → phrase interrogative
4. J'ai demandé un nouveau rendez-vous à Camille, et je suis sûre qu'elle y viendra. → phrase déclarative
5. Dois-je accorder ce second rendez-vous ? → phrase interrogative
6. Vous me donnez votre chaîne en or ? → phrase interrogative
7. Comme vous me parlez, monseigneur ! → phrase exclamative
8. Voici ma maîtresse qui s'avance. → phrase déclarative
9. Ne fais pas l'hypocrite. → phrase injonctive
10. C'est la chaîne d'or qu'il portait à son bonnet. → phrase déclarative
11. Sa scène du bois est une vengeance. → phrase déclarative
12. Puis-je entrer ? → phrase interrogative
13. Oublie-moi ! → phrase exclamative et injonctive
14. Ma mère est partie aux sports d'hiver, la semaine dernière. → phrase déclarative
15. Madame Mathieu est la plus charmante des hôtesses. → phrase déclarative
16. Sa collègue a un rire tonitruant. → phrase déclarative
17. Laurent part-il en vacances la semaine prochaine ?

2 **Texte 1**
– Maman **!** Regarde le joli petit presbytère que j'ai trouvé **!** (**phrase injonctive et exclamative**)
– Le joli petit quoi ? (**phrase interrogative**)
– Le joli petit presb… (**phrase déclarative**)
– Je me demande si cette enfant a tout son bon sens. (**phrase déclarative**) […]
Un presbytère, voyons, c'est la maison du curé. (**phrase déclarative**)
– La maison du curé ? Alors Monsieur le curé habite un presbytère ? (**phrase interrogative**)
– Naturellement… Fermes ta bouche, respire par le nez. (**phrase injonctive**)

Colette, *La Maison de Claudine* (1922), © Fayard

Texte 2

Sur les plates-bandes ? (**phrase interrogative**) Je suis confondu ! (**phrase déclarative et exclamative**) – Voilà qui est étrange ! (**phrase déclarative et exclamative**) – Boire trois bouteilles de vin à dîner !, marcher sur les plates-bandes ! c'est incompréhensible (**phrase déclarative et exclamative**) – Et pourquoi ne marchait-il pas dans l'allée ? (**phrase interrogative**) […]

Pouah ! ce Blazius a une odeur qui est intolérable (**phrase déclarative et exclamative**) – Apprenez, gouverneur, que j'ai bien autre chose en tête, et que je ne me mêle jamais de ce qu'on boit ni de ce qu'on mange. (**phrase injonctive**) Je ne suis point un majordome. (**phrase déclarative**)

A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* (1834)

3 **Phrase déclarative :** « Parbleu, / Oui, quelquefois, je m'attendris, dans le soir bleu » (forme affirmative)

Phrases déclaratives et exclamatives : « Eh bien ! mais c'est au mieux ! » ; « Tu t'es couvert de gloire à ses yeux aujourd'hui ! » (forme affirmative) ; « Oh ! je ne me fais pas d'illusion ! » (forme négative)

Phrase interrogative : « Tu l'aimes ? » (forme affirmative)

Phrases injonctives : « Dis-le-lui ! » ; « Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance / Pourrait bien me laisser cette protubérance ! » (forme affirmative)

4 **a. 1.** acte de parole indirect. « Range ta chambre régulièrement ! » : ordre explicite.
2. acte de parole indirect. « Pourvu qu'il obtienne son examen cette année ! » : souhait explicite.
3. acte de parole indirect. « Jette ce papier après l'avoir lu ! » : ordre explicite.
4. acte de parole indirect. « Fermez les fenêtres pour garder la chaleur ! » : ordre explicite.
b. 1. Phrase interrogative. Acte de parole indirect. Ordre implicite : « Réponds ! »
2. Phrase injonctive. Acte de parole direct.
3. Phrase interrogative. Acte de parole indirect. Souhait implicite : « Accompagnez-moi demain matin à ce spectacle. »

Manipuler

5 **a. 1.** En cet affront mon père est-il l'offensé ? En cet affront mon père n'est-il pas l'offensé ? Est-ce qu'en cet affront mon père est l'offensé ? En cet affront mon père n'est-il pas l'offensé ? En cet affront mon père ne serait-il pas l'offensé ?
2. Faut-il venger un père et perdre une maîtresse ? Ne faut-il pas venger un père et perdre une maîtresse ?
3. Vaut-il mieux courir au trépas ? Ne vaut-il pas mieux courir au trépas ? Ne vaudrait-il pas mieux courir au trépas ? Est-ce qu'il ne vaut pas mieux courir au trépas ?
4. Dois-je à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père ? Ne dois-je pas à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père ? Est-ce que je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père ? Est-ce que je ne dois pas à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père ?
5. Mon mal augmente-t-il à le vouloir guérir ? Mon mal n'augmente-t-il pas à le vouloir guérir ? Est-ce que mon mal augmente à le vouloir guérir ? Est-ce que mon mal n'augmente pas à le vouloir guérir ?
6. Est-ce que tout redouble ma peine ? Est-ce que tout ne redouble pas ma peine ? Tout redouble-t-il ma peine ? Tout ne redouble-t-il pas ma peine ?

b. 1. Allons-y bientôt.
2. Demande des informations à l'accueil.
3. Mange ta soupe rapidement !
4. Prépares-en deux de plus.
5. Ayez vos papiers sur vous.
6. Terminons dans quelques minutes. Ayons terminé dans quelques minutes.
7. Sachez votre récitation.
8. Sois prêt à la fin du film.

c. 1. Quel joli costume portait l'acteur sur scène ! C'était un joli costume que l'acteur portait sur scène ! Que le costume que portait l'acteur sur scène était joli !
2. Comme tu m'as fait mal ! Que tu m'as fait mal !
3. Que ce gâteau est délicieux ! Quel délice que ce gâteau ! Quel gâteau délicieux !
4. Comme nous les pleurons !
5. Quel air fatigué vous avez ! Que vous semblez fatigué ! Comme vous semblez fatigué ! C'est incroyable comme vous avez l'air fatigué !

d. 1. Appelle-moi quand tu seras arrivé à bon port.
2. Ramasse les papiers que tu as laissés tomber par terre.
3. Arrête de gesticuler sur ta chaise !
4. Faites-moi part de vos requêtes personnelles.
5. Trouvez-y autant de plaisir que nous !
6. Accordez-moi la main de votre fille.

e. 1. Je passe mes vacances à Paris.
2. J'ai acheté ce sac pour Françoise.
3. Je n'aime pas les fraises.
4. Je ferai les courses et vous vous occuperez de mettre le couvert.
5. Tu mettras le couvert ; je fais le repas.
6. Beaucoup de mal-logés vivent dans la région.

6 **1.** Il n'a plus de cheveux.
2. Je n'aime pas / guère la marche à pied.
3. Personne n'est venu ce matin.
4. Françoise n'est jamais inquiète.

7 **a.** **Faites** chauffer 30 g de beurre avec le miel dans une poêle. **Ajoutez** les reines-claudes et **laissez** dorer 7 min, en remuant de temps en temps.

Beurrez un plat à gratin.
Étalez-y les reines-claudes et **laissez** refroidir.
Dans une terrine, **mélangez** la farine, la poudre d'amandes, le sucre, puis le beurre restant et **malaxez** pour obtenir une pâte granuleuse.
Éparpillez-la sur les reines-claudes.
Faites cuire pendant 25 min thermostat 6 (180°), puis **allumez** le grill afin de faire dorer en surface.
Servez dans le plat de cuisson, avec de la crème fraîche à part ou de la glace.

b. Le mode employé est le subjonctif.
Qu'il fasse chauffer 30 g de beurre avec le miel dans une poêle. **Qu'il ajoute** les reines-claudes et **qu'il laisse** dorer 7 min, en remuant de temps en temps.
Qu'il beurre un plat à gratin.
Qu'il y étale les reines-claudes et **qu'il laisse** refroidir.
Dans une terrine, **qu'il mélange** la farine, la poudre d'amandes, le sucre, puis le beurre restant et **qu'il malaxe** pour obtenir une pâte granuleuse.
Qu'il l'éparpille sur les reines-claudes.
Qu'il fasse cuire pendant 25 min thermostat 6 (180°), puis **qu'il allume** le grill afin de faire dorer en surface.
Qu'il serve dans le plat de cuisson, avec de la crème fraîche à part ou de la glace.

8 **1.** Phrase injonctive à l'impératif. Ordre : « Ne tombe pas dans l'escalier ! »
2. Phrase déclarative au futur avec intention d'injonction. Ordre : « Dis à ton frère que je viendrai le voir après le repas ! »
3. Phrase injonctive à l'infinitif. Ordre : « Reliez les éléments de la colonne A à ceux de la colonne B en suivant le modèle. »
4. Phrase injonctive au subjonctif. Forme emphatique. Ordre : « Partez ! » / « Fais les partir ! »
5. Phrase exclamative avec intention d'injonction. Ordre : « Rangez vos affaires avant mon retour ! »
6. Deux phrases injonctives ne comportant chacune qu'un seul mot. Ordre : « Taisez-vous ! »
7. Phrase exclamative avec intention d'injonction. Forme affirmative, avec une certaine emphase. Ordre : « Taisez-vous ! »
8. Phrase exclamative à l'indicatif avec intention d'injonction. Ordre : « Cessez de m'interrompre ! »
9. Phrase injonctive à l'impératif. Élément d'emphase : attention. Ordre : « Manipulez le matériel avec précaution ! »
10. Phrase interrogative au futur avec intention d'injonction. Élément d'emphase : enfin. Ordre : « Dis-moi d'où tu viens! »

Orthographe

a. Formes verbales finissant par [é] : essayer, calmer, soulager, entourer, écouter, encourager, encouragés. Les autres formes verbales se terminent en -er car elles sont à l'infinitif, alors que le mot « encouragés » a pour terminaison -és car c'est un participe passé.
b. Si l'on remplace les verbes « essayer », « calmer », « soulager », « entourer », « écouter » et « encourager » par le verbe « finir » à l'infinitif, on constate que la phrase reste grammaticalement correcte, ce qui n'est pas le cas pour « encouragés ».
En effet, les verbes « essayer », « soulager », « calmer », « entourer », « écouter » et « encourager » sont à l'infinitif. Les uns suivent une préposition (pour, de), les autres sont sujet (« les écouter ») ou attribut (« les encourager »). « Encouragés » est le participe passé du verbe « encourager », conjugué ici au passé composé.



24 Les paroles rapportées p. 354-357

Observation

Réviser

1. Paroles rapportées directement : « – Oh ! C'est vilain de boire ! » ; « – Tenez […], j'ai mangé ma prune ; seulement, je laisserai la sauce, parce que ça me ferait du mal. » ; « – Dans notre métier, il faut des jambes solides. »
Paroles rapportées indirectement : « … autrefois, avec sa mère, elle buvait de l'anisette, à Plassans. Mais elle avait failli en mourir un jour, et ça l'avait dégoûtée ; elle ne pouvait plus voir les liqueurs. »
Les élèves devront reconnaître les marques grammaticales du discours direct : les tirets, les deux-points, les verbes de parole (« dit », « ajouta », « conclut »), ainsi que les temps du système du présent et les marques des première et deuxième personnes.
Quant aux marques grammaticales du discours indirect, on notera dans ce texte : une proposition subordonnée introduite par une principale où se trouve un verbe de parole (« elle raconta que… »), l'emploi des marques de la troisième personne, ainsi que la présence du narrateur qui rapporte lui-même les paroles des personnages.

2. a. « – Oh ! C'est vilain de boire ! » → Elle lui dit que c'était vilain de boire.
« – Tenez […], j'ai mangé ma prune ; seulement, je laisserai la sauce, parce que ça me ferait du mal. » → Elle ajouta qu'elle avait mangé sa prune mais qu'elle laisserait la sauce, parce que cela lui ferait du mal.

« – Dans notre métier, il faut des jambes solides. »
→ Il conclut que dans son métier, il fallait des jambes solides.
L'ajout majeur est celui d'un verbe de parole placé dans la proposition principale, la syntaxe s'en trouve changée, puisque nous adjoignons une proposition subordonnée. Les tirets, les points d'exclamation, qui sont dans ce cadre des marques de l'oralité, ainsi que le verbe « tenez » et l'interjection « oh », ont été supprimés. Quant aux transformations, elles concernent avant tout le temps des verbes (le présent devient de l'imparfait de l'indicatif dans les première et troisième phrases, le passé composé et l'indicatif futur deviennent du plus-que-parfait et du conditionnel dans la deuxième phrase) et les personnes (« je » devient « elle »).
b. Les mots qui ont été supprimés constituaient avant tout des marques de l'oralité qui permettaient de créer un effet de réel, en reproduisant exactement les paroles des personnages, aussi bien par leur niveau de langage que leur intonation ou accent particuliers.

Approfondir

3. Le narrateur est celui qui raconte l'histoire, il n'apparaît pas ici.

4. Dans les phrases en bleu, c'est Coupeau qui parle à Gervaise. Les élèves peuvent hésiter à attribuer ces paroles à Coupeau ou au narrateur.

5. La principale marque du discours direct est l'oralité : points d'exclamation, niveau de langue propre au personnage – ici familier. L'emploi de la troisième personne ainsi que la présence du narrateur sont les principales marques du discours indirect.

ENTRAÎNEZ-VOUS !

Identifier

1 **Extrait 1** Discours indirect libre. On sera sensible à l'ambiguïté de ce type de discours, qui mêle les éléments du discours direct et du discours indirect. Ainsi, le vers « On se levait trop tard, on se couchait trop tôt » appartient au premier (il est introduit par deux-points) et au second (temps passé alors qu'on attendrait du présent). Pareillement, la syntaxe (notamment au troisième vers) est assez « relâchée » pour faire croire à une reproduction exacte des paroles rapportées, mais à aucun moment La Fontaine n'introduit les première et deuxième personnes, préférant naturellement le « on », ambigu par essence.
Extrait 2 Discours direct. On notera la présence des tirets, des première et deuxième personnes (« Il **m**'a chargé de **vous** le dire. »), ainsi que l'utilisation du système du présent et d'un verbe de parole (« déclarai »).
Extrait 3 Discours indirect. On notera : les verbes de parole qui introduisent des propositions subordonnées (« m'informa que »), les marques de la troisième personne (« il me l'offrirait de grand cœur »), la présence du narrateur qui rapporte lui-même les paroles des personnages, la concordance des temps (principale au passé simple, subordonnée au conditionnel).

Manipuler

2 **1.** La présentatrice annonça la veille que le beau temps se rétablirait dans les quarante-huit heures à venir sur la Touraine.
2. Les douaniers nous demandèrent si nous avions nos papiers.
3. Le moniteur de voile avertit les adolescents qu'il ne fallait jamais sortir en mer quand le drapeau rouge était hissé.
4. Patrick, qui avait oublié son portefeuille, me demanda combien je pouvais lui prêter.
5. Ninon demanda à son amie si elle savait ce dont elle aurait envie pour son anniversaire.
6. Le policier cria aux manifestants de se disperser.

3 **1. a.** Stéphanie proposa à Samia de venir au cinéma avec eux. Celle-ci lui répondit qu'elle ne pouvait pas, qu'elle avait déjà accepté une autre invitation et que ce serait pour une autre fois.
b. Stéphanie proposa à Samia de venir au cinéma avec eux. Elle lui répondit non, elle avait déjà accepté une autre invitation, ce serait pour une autre fois.
2. a. Le guide recommanda aux touristes de ne pas partir sans lui.
b. Le guide recommanda aux touristes de ne surtout pas partir sans lui.
3. a. Débordée, Magali décida de ne pas les accompagner. Elle leur demanda s'ils partaient et leur dit que c'était dommage, mais qu'il ne faisait pas beau.
b. Débordée, Magali décida de ne pas les accompagner. Ils partaient ? Tant pis ! De toute manière, il ne faisait pas beau !
4. a. Juliette parlait avec passion. Elle disait qu'elle aimait la danse et qu'elle était pressée de reprendre les cours.
b. Juliette parlait avec passion. Comme elle aimait la danse ! Elle était pressée de reprendre les cours.

4 **a. Au discours direct**
– Papa, où es- tu ?
– Je suis là, répondit-il calmement.

– Où là ?
– Je suis en dessous de toi. Il y avait un caniveau ouvert, je suis tombé dedans.
– Tu es dans le miso, Papa ? demandai-je avec hilarité.
– Oui, ma chérie, dit-il sereinement afin de ne pas m'affoler.
– Tu es bien là où tu es, Papa ?
– Ça va. Rentre à la maison, et dis à Maman que je suis dans les égouts, d'accord ? me demanda-t-il avec tant de sang-froid que je ne compris pas l'urgence de ma mission.
– J'y vais.

b. Au discours indirect

Je demandai à mon père où il était. Il me répondit calmement qu'il était là. Je lui demandai ce qu'il entendait par là. Il me répondit qu'il était en dessous de moi, qu'il y avait un caniveau ouvert et qu'il était tombé dedans. Je lui demandai avec hilarité s'il était dans le miso. Il me dit sereinement que oui afin de ne pas m'affoler. Je demandai à mon père s'il était bien là où il était. Il me dit que ça allait et me demanda, avec tant de sang-froid que je ne compris pas l'urgence de ma mission, de rentrer à la maison et de dire à ma mère qu'il était dans les égouts. Je lui dis que j'y allais.

c. La version au style indirect est très lourde car moins aérée et pleine de répétitions, par exemple celles des verbes de parole « demander », « répondre » et « dire ». De plus, l'emploi de propositions subordonnées alourdit le texte. L'extrait au discours direct est plus vivant, sa lecture en est plus amusante et donc plus en adéquation avec l'histoire.

5 a. Extrait 1

Discours direct : « C'est bête, ça me fait froid, cette machine… La boisson me fait froid… » → Le discours direct vient ici rompre le mouvement du discours indirect libre : il doit donc être lu comme un moment de dramatisation (Gervaise frissonne au moment de prononcer ces paroles).

Discours indirect libre : « Tonnerre de Dieu ! Elle était bien gentille ! Il y avait dans ce gros bedon de quoi se tenir le gosier au frais pendant huit jours. »
« Dame ! Il ne se serait plus dérangé, ça aurait joliment remplacé les dés à coudre de ce roussin de père Colombe ! »
« Et les camarades ricanaient, disaient que cet animal de Mes Bottes avait un fichu grelot tout de même. »
→ Le discours indirect libre crée un effet de réel, en reproduisant notamment le niveau de langage des personnages. Ainsi le narrateur de *L'Assommoir* en profite-t-il pour multiplier les signes linguistiques de la langue populaire (juron, expression truculente, etc.). De plus, nous accédons grâce au discours indirect libre au flux de conscience qui nous plonge au cœur des obsessions des personnages : le narrateur nous place ici de manière saisissante au cœur du ressassement alcoolique de Mes Bottes.

b. Extrait 2

Les paroles de Claude Gueux sont majoritairement rapportées au discours indirect. En effet, de nombreuses propositions subordonnées sont employées. C'est le verbe de parole « déclarer » qui les introduit, d'abord explicitement, puis implicitement. Le verbe « supplier » introduit également une proposition subordonnée. On retrouve également les marques de la troisième personne.
Le discours rapporté permet ici un effet d'accumulation qui indique que la décision de Claude Gueux n'est pas prise à la légère, ce qui rend le personnage presque sympathique, en dépit de la gravité de son acte. De plus, le discours indirect condense les paroles du personnage, et donne à un passage argumentatif le rythme haletant d'une narration.

c. À la fin de l'extrait, les paroles sont au discours direct. Elles n'en acquièrent que plus d'importance, par contraste. On croit enfin « entendre » Claude Gueux, et ce que nous entendons confirme ce que nous pensions du personnage après avoir lu ce qui précède : c'est un homme sérieux, réfléchi, inébranlable dans ses résolutions ; sa parole tranche. On remarquera d'ailleurs que le discours direct intervient juste après que la voix d'un autre s'est élevée : alors que Gueux risque de perdre le monopole de la parole, celle-ci s'affirme de nouveau pleinement en devenant directe.

S'exprimer

6 1. « Hurler », « crier » et « tempêter » doivent exprimer la colère.
2. « Geindre », « gémir » et « pleurnicher » doivent exprimer la souffrance.
3. « Supplier », « prier » et « demander » doivent exprimer l'humilité.
4. « Chuchoter », « marmonner » et « murmurer » doivent exprimer l'intimité.

7 Adolescent pessimiste : chômage, anciens métiers qui disparaissent, diplômes qui ne servent à rien, mauvaise orientation au collège ou au lycée, départ à la retraite non remplacé…
Adolescent optimiste : nouveaux métiers, école comme ascenseur social, aide de la conseillère d'orientation, départ à la retraite,…
Les élèves devront respecter les caractéristiques du discours direct, à savoir :
– l'emploi d'une typographie particulière ;
– la présence d'un verbe de parole ;
– l'emploi des marques des première et deuxième personnes ;
– l'emploi du présent.

8 Il faudra être attentif à la manière dont les élèves lieront les différents types de discours. Il faudra également leur préciser que l'emploi des différents types de discours doit être en adéquation avec les idées qu'ils souhaitent exprimer ou l'impression qu'ils veulent donner.

Orthographe

a. Ce blagueur, qui all**ait** rigol**er** des pattes cassées les jours de verglas, ét**ait** très vex**é** de son accident. Il manqu**ait** de philosophie. Il av**ait** pass**é** ces deux mois dans le lit, à jur**er**, à faire enrag**er** le monde. Ce n'ét**ait** pas une existence, vraiment, de vivre sur le dos, avec une quille ficel**ée** et raide comme un saucisson. Ah ! Il connaîtr**ait** le plafond, par exemple ; il y av**ait** une fente, au coin de l'alcôve, qu'il aur**ait** dessin**ée** les yeux fermés. Puis, quand il s'installa dans le fauteuil ce fut une autre histoire. Est-ce qu'il rester**ait** longtemps clou**é** là, pareil à une momie ? La rue n'ét**ait** pas si drôle, il n'y pass**ait** personne, ça pu**ait** l'eau de Javel toute la journée. Non, vrai, il se fais**ait** trop vieux.
b. Le discours indirect libre est utilisé dans les passages suivants :
« Ce n'était pas une existence [...] les yeux fermés. » ;
« Est-ce qu'il resterait [...] trop vieux. »
On le reconnaît grâce à l'absence de subordonnée, aux marques d'oralité (« vraiment », « quille ficelée et raide comme un saucisson», « Ah ! », « cloué là », « Non, vrai») et aux points d'interrogation et d'exclamation.

25 Les valeurs des temps p. 358-363

Observation

Réviser

1. Les paroles rapportées directement sont les suivantes : « Mais c'est bien simple, [...] je vais vous prêter l'abbé. Je peux très bien m'en passer pendant quarante-huit heures. L'éducation de Rodolphe ne sera pas compromise pour si peu. Il ira chercher vos enfants et vous les ramènera. » La narration constitue le reste du texte.
Le temps principal utilisé dans les paroles rapportées directement est le présent de l'indicatif, dans la mesure où les actions exprimées se situent dans le futur (« sera compromise », « ira », « ramènera ») par rapport au temps repère qu'est le présent (« c'est », « je peux »). Remarque : la forme « aller + infinitif » au présent (« je vais vous prêter »), exprime un futur proche.

2. Les temps dominant de la narration sont le passé simple (« vint », « s'arrêta », « racontèrent », « s'écria », « fut », « partit ») et l'imparfait (« semblait », « se trouvait »).

3. Le passé simple sert à marquer la chronologie des faits. Il indique l'aspect limité des actions de premier plan. Il s'oppose à l'imparfait qui désigne l'aspect non limité des actions. L'imparfait sert en quelque sorte de « toile de fond » au récit.

4. Le verbe « irait » est au conditionnel présent qui a ici la valeur d'un futur dans le passé.

Entraînez-vous !

Identifier



Modes	Formes simples	Formes composées
Indicatif	**1.** achevai (passé simple) **5.** acheviez (imparfait) **6.** achève (présent) **10.** achèvent (présent)	**2.** avait achevé (plus-que-parfait) **4.** avons achevé (passé composé) **7.** auras achevé (futur antérieur) **8.** eûtes achevé (passé antérieur)
Conditionnel	**9.** achèverais (présent)	**3.** aurions achevé (passé)
Impératif	**6.** achève (présent)	
Subjonctif	**5.** acheviez (présent) **6.** achève (présent), **10.** achèvent (présent)	

2 **1.** il a voté → passé composé, 3e personne du singulier
2. ils vivent → présent de l'indicatif, 3e personne du pluriel
3. tu auras → futur simple, 2e personne du singulier
4. nous éviterions → conditionnel présent, 1re personne du pluriel
5. vous vous seriez souvenus → conditionnel passé, 2e personne du pluriel
6. elle aura voulu → futur antérieur, 3e personne du singulier
7. ils parvinrent → passé simple, 3e personne du pluriel
8. on avait repéré → plus-que-parfait, 3e personne du singulier
9. ils annoncèrent → passé simple, 3e personne du pluriel
10. vous dites → présent de l'indicatif, 2e personne du pluriel (ne pas confondre avec le passé simple : vous dîtes)

3 **1.** Le dimanche, je **prends** le petit déjeuner au lit sans me préoccuper de l'heure. → expression de l'habitude
2. À qui **téléphones**-tu depuis tout ce temps ? → présent d'énonciation
3. Demain, nous **allons** à la bibliothèque. → présent exprimant un futur proche
4. Le chat **a** des griffes rétractiles. → présent à valeur de vérité générale
5. Tu aurais pu rencontrer ton père, il **sort** à l'instant. → présent exprimant un passé proche
6. Tous les matins, à la même heure, il **va** acheter son pain. → expression de l'habitude
7. Je t'**écris** pour annoncer que nous **déménageons** cet été. → présent d'énonciation et présent exprimant un futur proche

4 **1.** Tous les dimanches, ils **vont** faire un tour à la campagne et **reviennent** fourbus. → expression de l'habitude
2. Pierre qui **roule** n'**amasse** pas mousse. → présents à valeur de vérité générale
3. C'**est** sûr, demain je me **mets** au travail ! → présent d'énonciation et présent exprimant un futur proche
4. Je **vois** le principal dans cinq minutes : il m'a convoquée hier, je ne **sais** pas pourquoi. → présent exprimant un futur proche et présent d'énonciation
5. La Terre **fait** partie du système solaire. → présent à valeur de vérité générale
6. Juste comme il venait d'achever son discours, un homme fait irruption et le menace de son arme. → présent de narration

5 En 1802 **naissait** (action non limitée : commentaire ou description) un de nos plus grands écrivains : Victor Hugo. Je **venais** (description) vous dire que la cloche vient de sonner. Chaque fois qu'il m'**apercevait** (habitude), il **tournait** (habitude) les talons. Un jeune monsieur **portait** (description) sur la tête un chapeau qui **était** (description) entouré d'une tresse et non d'un ruban ; il **avait** (description) un long cou.

R. Queneau, *Exercices de style* (1947), © Éditions Gallimard

Le soir, le matin, de jour, de nuit, en classe, à la maison, en promenade, il **pleurait** (valeur itérative) sans cesse, il **pleurait** (valeur itérative) partout.

A. Daudet, *Le Petit Chose* (1868)

6 Un soir, à l'heure où l'on ne **voit** (présent à valeur de vérité générale) plus rien, je **fumais** (imparfait de description) appuyé sur le parapet du quai, lorsqu'une femme, remontant l'escalier qui **conduit** (présent à valeur de vérité constante) à la rivière, **vint** (passé simple marquant la chronologie des faits) s'asseoir près de moi. Elle **avait** (imparfait de description) dans les cheveux un gros bouquet de jasmin, dont les pétales **exhalent** (présent de vérité générale) le soir une odeur enivrante. Elle **était** (imparfait de description) simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes dans la soirée. Les femmes comme il **faut** (présent à valeur de vérité générale) ne **portent** (présent d'habitude) le noir que le matin ; le soir, elles s'**habillent** (présent d'habitude) *a la francesa*. En arrivant auprès de moi, ma baigneuse **laissa** (passé simple marquant la chronologie des faits) glisser sur ses épaules la mantille qui lui **couvrait** (imparfait de description) la tête, et, *à l'obscure clarté qui* tombe (présent de vérité générale / d'habitude) *des étoiles*, je **vis** (passé simple marquant la chronologie des faits) qu'elle **était** (imparfait de description) petite, jeune, bien faite, et qu'elle **avait** (imparfait de description) de très grands yeux ; je **jetai** (passé simple marquant la chronologie des faits) mon cigare aussitôt. Elle **comprit** (passé simple marquant la chronologie des faits) cette attention d'une politesse toute française, et se **hâta** (passé simple marquant la chronologie des faits) de me dire qu'elle **aimait** (imparfait utilisé pour la concordance des temps) beaucoup l'odeur du tabac, et que même elle **fumait** (imparfait utilisé pour la concordance des temps), quand elle **trouvait** (imparfait utilisé pour la concordance des temps) des *palitos* bien doux.

P. Mérimée, *Carmen* (1847)

7 Les chambres **étaient** à peine **éclairées** (imparfait de description à la voix passive) par une faible lumière qui **pénétrait** (imparfait de description) entre les volets fermés et l'araignée

filait (imparfait de description) sa toile dans les couches abandonnées… Je **sortis** (passé simple marquant la chronologie des faits) précipitamment de ces lieux, je m'en **éloignai** (passé simple marquant la chronologie des faits) à grands pas, sans oser tourner la tête. Qu'ils **sont** (présent à valeur de vérité générale) doux, mais qu'ils **sont** (présent à valeur de vérité générale) rapides les moments que les frères et les sœurs **passent** (présent à valeur de vérité générale) dans leurs jeunes années, réunis sous l'aile de leurs vieux parents ! La famille de l'homme n'**est** (présent à valeur de vérité générale) que d'un jour… Le chêne **voit** (présent à valeur de vérité générale) germer ses glands autour de lui, il n'en **est** (présent à valeur de vérité générale) pas ainsi des enfants des hommes.

F.-R. de Chateaubriand, *René* (1802)

8 Jour après jour, au fil de nos rendez-vous, Louise **tournait** (imparfait à valeur itérative) pour moi les pages d'un livre que je n'**avais** (imparfait à valeur itérative) encore feuilleté. J'**entrais** (imparfait à valeur itérative) avec elle dans la tourmente que mes parents **avaient traversée** (plus-que-parfait exprimant une antériorité de l'action par rapport à celles qu'expriment les verbes à l'imparfait) en sa compagnie. Elle **remplissait** (imparfait à valeur itérative) à ras bord son verre de liqueur, **tirait** (imparfait à valeur itérative) sur chacune de ses cigarettes jusqu'à s'en brûler les doigts. Lorsque la clochette de sa porte **annonçait** (imparfait à valeur itérative) l'arrivée d'un client elle **soupirait** (imparfait à valeur itérative), **se levait** (imparfait à valeur itérative) à regret et me **demandait** (imparfait à valeur itérative) de patienter. Elle **expédiait** (imparfait à valeur itérative) ses rendez-vous et me **rejoignait** (imparfait à valeur itérative) pour reprendre le fil de son récit, qui **allait** (imparfait à valeur de futur proche par rapport aux autres verbes de l'imparfait) nourrir le mien.
L'Autriche **est** (présent de narration) annexée, la Pologne envahie, la France **entre** (présent de narration) en guerre. Les pages **défilent** (présent de narration) : victoire de l'Allemagne nazie, signature de l'armistice, instauration du régime de Vichy. Des noms **claquent** (présent de narration), criés dans les rues par les vendeurs de journaux, des visages **s'affichent** (présent de narration), auxquels la France **va** (présent à valeur de futur proche) confier sa destinée.

Ph. Grimbert, *Un secret* (2004), © Grasset

9 PERDICAN – Adieu, Camille, retourne à ton couvent, et lorsqu'on te **fera** (futur simple qui sert de repère central) de ces récits hideux qui t'**ont empoisonnée** (passé composé, antériorité par rapport au présent), **réponds** (présent d'énonciation) ce que je **vais** (présent à valeur de futur proche) te dire : Tous les hommes **sont** (présent de vérité générale) menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes **sont** (présent de vérité générale) perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'**est** (présent de vérité générale) qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes **rampent** (présent de vérité générale) et **se tordent** (présent de vérité générale) sur des montagnes de fange ; mais il y **a** (présent de vérité générale) au monde une chose sainte et sublime, c'**est** (présent de vérité générale) l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On **est** (présent de vérité générale) souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on **aime** (présent de vérité générale), et quand on **est** (présent de vérité générale) sur le bord de sa tombe, on **se retourne** (présent de vérité générale) pour regarder en arrière, et on **se dit** (présent de vérité générale) : J'**ai souffert** (passé composé, antériorité par rapport au présent) souvent, je **me suis trompé** (passé composé, antériorité par rapport au présent) quelquefois, mais j'**ai aimé** (passé composé, antériorité par rapport au présent). C'**est** (présent d'énonciation) moi qui **ai vécu** (passé composé, antériorité par rapport au présent), et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui.

A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* (1834)

10 La perte d'un Époux ne **va** (présent de vérité générale) point sans soupirs.
On **fait** (présent de vérité générale) beaucoup de bruit, et puis on **se console** (présent de vérité générale).
Sur les ailes du Temps la Tristesse **s'envole** (présent de vérité générale) ;
Le Temps **ramène** (présent de vérité générale) les plaisirs.
Entre la Veuve d'une année
Et la Veuve d'une journée
La différence **est** (présent de vérité générale) grande : on ne **croirait** (conditionnel présent, valeur hypothétique) jamais
Que ce **fût** (subjonctif imparfait, concordance des temps) la même personne.
L'une **fait** (présent employé dans un passage descriptif) fuir les Gens, et l'autre **a** (présent employé dans un passage descriptif) mille attraits.
Aux soupirs vrais ou faux celle-là **s'abandonne** (présent employé dans un passage descriptif) ;
C'**est** (présent employé dans un passage descriptif) toujours même note, et pareil entretien :

On **dit** (présent employé dans un passage descriptif) qu'on **est** (présent employé dans un passage descriptif) inconsolable ;
On le **dit** (présent employé dans un passage descriptif), mais il n'en **est** (présent employé dans un passage descriptif) rien ;
Comme on **verra** (futur simple exprimant la postériorité par rapport au présent) par cette Fable,
ou plutôt par la vérité.
L'Époux d'une jeune Beauté
Partait (imparfait de description) pour l'autre monde. À ses côtés sa Femme
Lui **criait** (imparfait de description) : « **attends**-moi (impératif exprimant un ordre), je te **suis** (présent d'énonciation) ; et mon âme
Aussi bien que la tienne, **est** (présent d'énonciation) prête à s'envoler. »
Le Mari **fit** (passé simple, indique la chronologie des faits) seul le voyage.

J. de La Fontaine, « La Jeune Veuve », *Fables, VI, 21* (1668)

Manipuler

11 Sur une échelle temporelle, les verbes en gras sont à placés dans l'ordre suivant : « n'avaient pas protégé », « j'ai vu », « est », « seront obligés ».

12 Or, un matin, vers la fin de novembre, mon domestique me **réveilla** (passé simple, aspect limité de l'action) en m'annonçant que sir John Rowell **avait été assassiné** (plus-que-parfait, antériorité par rapport au verbe précédent) dans la nuit. Une demi-heure plus tard, je **pénétrai(s)** (passé simple, aspect limité de l'action / imparfait, description) dans la maison de l'Anglais avec le commissaire central et le capitaine de gendarmerie. Le valet, éperdu et désespéré, **pleurait** (imparfait, description) devant la porte. Je **soupçonnai** (passé simple, aspect limité de l'action) d'abord cet homme mais il **était** (imparfait, description) innocent. On ne **put** (passé simple, aspect limité de l'action) jamais trouver le coupable.
En entrant dans le salon de sir John, j'**aperçus** (passé simple, aspect limité de l'action) du premier coup d'œil le cadavre étendu sur le dos, au milieu de la pièce. Le gilet **était déchiré** (imparfait, description), une manche arrachée pendant, tout **annonçait** (imparfait, description) qu'une lutte terrible **avait eu** (plus-que-parfait, antériorité de l'action par rapport au verbe précédent) lieu. L'Anglais **était mort** (imparfait, description) étranglé ! Sa figure noire et gonflée, effrayante, **semblait** (imparfait, description) exprimer une épouvante abominable ; il **tenait** (imparfait, description) entre ses dents serrées quelque chose ; et le cou, percé de cinq trous qu'on **aurait dits** (conditionnel passé, hypothèse) faits avec des pointes de fer, **était couvert** (imparfait, description) de sang.
Un médecin nous **rejoignit** (passé simple, aspect limité de l'action). Il **examina** (passé simple, aspect limité de l'action) longtemps les traces de doigts dans la chair et **prononça** (passé simple, aspect limité de l'action) ces étranges paroles :
« On **dirait** (conditionnel présent, hypothèse) qu'il **a été étranglé** (passé composé, antériorité par rapport au présent) par un squelette. »
Un frisson me **passa** (passé simple, aspect limité de l'action) dans le dos, et je **jetai** (passé simple, aspect limité de l'action) les yeux sur le mur, à la place où j'**avais vu** (plus-que-parfait, antériorité par rapport au verbe précédent) jadis l'horrible main d'écorché. Elle n'y **était** (imparfait, description) plus. La chaîne, brisée, **pendait** (imparfait, description).
Alors je **me baissai** (passé simple : aspect limité de l'action) vers le mort, et je **trouvai** (passé simple, aspect limité de l'action) dans sa bouche crispée un des doigts de cette main disparue, coupé ou plutôt scié par les dents juste à la deuxième phalange.
Puis on **procéda** (passé simple, aspect limité de l'action) aux constatations. On ne **découvrit** (passé simple, aspect limité de l'action) rien. Aucune porte n'**avait été forcée** (plus-que-parfait, antériorité par rapport au verbe précédent), aucune fenêtre, aucun meuble. Les deux chiens de garde ne **s'étaient** pas **réveillés** (plus-que-parfait, antériorité).

G. de Maupassant, « La main »,
Contes du jour et de la nuit (1885)

13 Alors, invoquant le courage violent du désespoir, une foule de masques **se précipita** (passé simple, aspect limité de l'action) à la fois dans la chambre noire ; et, saisissant l'inconnu qui **se tenait** (imparfait, description), comme une grande statue, droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène, ils **se sentirent** (passé simple, aspect limité de l'action) suffoqués par une terreur sans nom, en voyant que sous le linceul et le masque cadavéreux, qu'ils **empoignaient** (imparfait, description) avec une si violente énergie, ne **logeait** (imparfait, description) aucune forme palpable.
On **reconnut** (passé simple, aspect limité de l'action) alors la présence de la Mort Rouge. Elle **venait** (imparfait, description) comme un voleur de nuit. Et tous les convives **tombèrent** (passé simple : aspect limité de l'action) un à un dans les salles de l'orgie inondées d'une rosée sanglante,

et chacun **mourut** (passé simple, aspect limité de l'action) dans la posture désespérée de sa chute.

E.A. Poe, « Le Masque de la Mort Rouge », *Nouvelles extraordinaires* (1864)

14 *Première Guerre mondiale : le narrateur est au front.*

Dehors, la nuit aux aguets **écoutait** (imparfait de l'indicatif, description) la tranchée. Elle **était** (imparfait de l'indicatif, description) tranquille ce soir-là. On n'**entendait** (imparfait de l'indicatif, description) ni le sourd ébranlement du canon, ni le sec crépitement de la fusillade. Seule, une mitrailleuse **tirait** (imparfait de l'indicatif, description), coup par coup, sans colère ; on eût dit (conditionnel passé, 2e forme, expression du possible, de l'éventualité) une ménagère lunatique qui **battait** (imparfait de l'indicatif, description) ses tapis. Autour du village, c'**était** (imparfait de l'indicatif, description) le lourd silence des campagnes frileuses. Mais soudain, sur la route, un bourdonnement **s'éveilla** (passé simple de l'indicatif, indique la chronologie des faits), **grossit** (passé simple de l'indicatif, indique la chronologie des faits), **roula** (passé simple de l'indicatif, indique la chronologie des faits) vers nous, et les murs se **mirent** (passé simple de l'indicatif, indique la chronologie des faits) à trembler… Les camions.

Ils **roulaient** (imparfait de l'indicatif, description) pesamment ; avec un bruit cahotant de ferraille. Que j'**aurais voulu** (conditionnel passé 1re forme, expression du possible, de l'éventualité) m'endormir avec ce roulement familier dans les oreilles et dans l'esprit ! les autobus, naguère, **passaient** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) ainsi sous mes fenêtres et me **tenaient** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) éveillé, tard dans la nuit. Comme je les **détestai** (passé simple de l'indicatif, indique la chronologie des faits), en ce temps-là ! sans rancune, pourtant, ils **revenaient** (imparfait de l'indicatif, description) me voir dans mon exil. Comme autrefois, ils **faisaient** (imparfait de l'indicatif, description) tressauter mon demi-sommeil, et je **sens** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation) trembler les murs. Ils **venaient** (imparfait de l'indicatif, description) me bercer.

Est-ce (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation) drôle, on n'**entend** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation) pas leurs durs cahots sur le pavé, ce soir, ni les vitres qui **tremblent** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation), ni le passant attardé qui **appelle** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation)…

Leur bruit ne **fait** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation) plus qu'un ronron dans ma tête qui **s'endort** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation)… Ils **grincent** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation), ils **cahotent** (présent de l'indicatif, valeur d'énonciation), ils **sont passés** (passé composé, indique une action passée dans le système du présent)… Adieu, Paris…

R. Dorgelès, *Les Croix de bois* (1919), ©Albin Michel

15 **a et b.** Un soir que ces bises **soufflaient** (imparfait de l'indicatif, description) rudement, au point que janvier **semblait** (imparfait de l'indicatif, description) revenu et que les bourgeois avaient repris (plus-que-parfait de l'indicatif, exprime une antériorité par rapport à l'imparfait) les manteaux, le petit Gavroche, toujours grelottant gaîment sous ses loques, **se tenait** (imparfait de l'indicatif, description) debout et comme en extase devant la boutique d'un perruquier des environs de l'Orme-Saint-Gervais. Il **était orné** (imparfait de l'indicatif, description) d'un châle de femme en laine, cueilli on ne sait (présent d'énonciation) où, dont il s'était fait (plus-que-parfait de l'indicatif, exprime une antériorité par rapport à l'imparfait) un cache-nez. Le petit Gavroche **avait** (imparfait de l'indicatif, description) l'air d'admirer profondément une mariée en cire, décolletée et coiffée de fleurs d'oranger, qui **tournait** (imparfait de l'indicatif, description) derrière la vitre, montrant, entre deux quinquets, son sourire aux passants ; mais en réalité il **observait** (imparfait de l'indicatif, description) la boutique afin de voir s'il ne pourrait (conditionnel présent, exprime un futur dans le passé) pas « chiper » dans la devanture un pain de savon, qu'il irait (conditionnel présent, exprime un futur dans le passé) ensuite revendre un sou à un « coiffeur » de la banlieue. Il lui **arrivait** (imparfait de l'indicatif exprimant l'habitude) souvent de déjeuner d'un de ces pains-là. Il **appelait** (imparfait de l'indicatif exprimant l'habitude) ce genre de travail, pour lequel il **avait** (imparfait de l'indicatif, description) du talent, « faire la barbe aux barbiers ».

Tout en contemplant la mariée et tout en lorgnant le pain de savon, il **grommelait** (imparfait de l'indicatif, description) entre ces dents ceci : – Mardi. – Ce n'**est** (présent d'énonciation) pas mardi. – **Est**-ce (présent d'énonciation) mardi ? – C'**est** (présent d'énonciation) peut-être mardi. – Oui, c'**est** (présent d'énonciation) mardi.

On n'a jamais su (passé composé qui renvoie aux présents d'énonciation et exprime l'antériorité) à quoi avait trait ce monologue.

V. Hugo, *Les Misérables* (1862)

c. Le passé composé permet d'exprimer le passé par rapport au repère central qu'est le présent,

utilisé dans les phrases précédentes. Nous pouvons en effet observer que le système du passé, utilisé au début de l'extrait, a laissé place au système du présent.

16 Il s'agit d'un texte narratif qui utilise le système du passé : tandis que l'imparfait permet d'exprimer une action qui n'est pas délimitée dans le temps et qui forme donc la toile de fond du récit (« comme nous **cheminions** lentement »), le passé simple délimite les actions qui sont au premier plan et indique donc la chronologie des faits (« monta », « frémit », « céda », « s'emplit », « prirent », « écoutai »).

17 **a.** Une nuit noire **enveloppait** (imparfait de l'indicatif, description) le port et le golfe. Le vent de terre **se faisait** (imparfait de l'indicatif, description) sentir avec force et le bateau se **mit** (passé simple, indique la chronologie des faits) à fuir vers la haute mer. Lorsque le mousse **se réveilla** (passé simple, indique la chronologie des faits), il **se hâta** (passé simple, indique la chronologie des faits) aussitôt de monter sur le pont. « Le yacht **était** (imparfait de l'indicatif, concordance des temps) en dérive ! » Aux cris du mousse, les garçons **s'élancèrent** (passé simple, indique la chronologie des faits) hors de leur cabine. On n'**apercevait** (imparfait de l'indicatif, description) même plus une seule des lumières de la ville ou du port. Ils **essayèrent** (passé simple, indique la chronologie des faits) d'abord de hisser une voile, mais elle **était** (imparfait de l'indicatif, commentaire) trop lourde et leurs efforts **restèrent** (passé simple, indique la chronologie des faits) sans succès.

D'après J. Verne, *Deux Ans de vacances* (1869)

b. Une nuit noire a enveloppé le port et le golfe. Le vent de terre s'est fait sentir avec force et le bateau s'est mis à fuir vers la haute mer. Lorsque le mousse se réveille, il se hâte aussitôt de monter sur le pont. « Le yacht est en dérive ! » Aux cris du mousse, les garçons s'élancent hors de leur cabine. On n'aperçoit même plus une seule des lumières de la ville ou du port. Ils essaient d'abord de hisser une voile, mais elle est trop lourde et leurs efforts restent sans succès.

18 **a.** Souvent, je **regardais** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) les mouvements de la foule : constructeurs, matelots, militaires, douaniers, forçats **passaient** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) et **repassaient** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) devant moi. Je ne **sais** (présent d'énonciation) quelle tristesse me **gagnait** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) ; je **quittais** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) le mât sur lequel j'**étais** (imparfait de l'indicatif, valeur descriptive) assis ; je **remontais** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) le Penfeld qui **se jette** (présent de description) dans le port ; j'**arrivais** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) à un coude où ce port **disparaissait** (imparfait de l'indicatif, valeur descriptive). Là, ne voyant plus rien qu'une vallée tourbeuse, je me **couchais** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) au bord de la petite rivière. Tantôt regardant couler l'eau, tantôt suivant des yeux le vol d'une corneille marine, je **tombais** (imparfait de l'indicatif, valeur itérative) dans la plus profonde rêverie.

D'après F.-R. de Chateaubriand,
Mémoires d'Outre-tombe (1848)

b et c. Soudain, je **regardai** (passé simple, action limitée) les mouvements de la foule : constructeurs, matelots, militaires, douaniers, forçats **passaient** et **repassaient**. Je ne **sais** quelle tristesse me **gagna** (passé simple, action limitée) ; je **quittai** (passé simple, action limitée) le mât sur lequel **j'étais assis** ; je **remontai** (passé simple, action limitée) le Penfeld qui se **jette** dans le port ; j'**arrivai** (passé simple, action limitée) à un coude où ce port **disparaissait**. Là, ne voyant plus rien qu'une vallée bourbeuse, je me **couchai** (passé simple, action limitée) au bord de la petite rivière. Tantôt regardant couler l'eau, tantôt suivant des yeux le vol d'une corneille marine, je **tombai** (passé simple, action limitée) dans la plus profonde des rêveries.

d. Les verbes au présent (qu'il soit d'énonciation ou de description) peuvent être maintenus dans la mesure où le passage d'un récit principalement itératif (introduit par « souvent ») à un récit narratif classique (introduit par « soudain ») ne les affecte pas : l'énonciation reste la même dans tous les cas, de même que la description. C'est pour cette même raison que l'imparfait descriptif ne varie pas : il conserve sa valeur non limitée dans le temps par opposition au passé simple qui circonscrit et organise chronologiquement les actions.

19 Je dormis mal et me réveillai plusieurs fois. Le coq chanta. Alors j'entendis distinctement les mêmes pas lourds, le même craquement de l'escalier. Cela me parut singulier. J'essayai, en bâillant, de deviner pourquoi M. Alphonse se levait si matin… Mon attention fut à nouveau excitée par des trépignements étranges auxquels se mêlèrent bientôt le tintement de sonnettes et le bruit de portes, puis je distinguai des cris confus.

P. Mérimée, *La Vénus d'Ille* (1837)

Le passé simple circonscrit les actions et les inscrit dans une trame chronologique : ainsi, aucun fait

important ne manque à notre texte. En revanche, la suppression des phrases à l'imparfait nous fait perdre un certain nombre d'informations, d'ordre temporel par exemple : si tout notre récit est écrit au passé simple, alors nous avons l'impression que toutes les actions sont arrivées dans un même laps de temps – et les nuances plus générales (cinq heures du matin, le lever du jour), qui servent de toile de fond, et donc exprimées à l'imparfait, manquent.

Orthographe

J'**aperçus** la lumière d'une habitation. C'**était** une maison basse et rectangulaire, entourée d'arbres ; l'homme qui m'**ouvrit** la porte **était** si grand qu'il me **fit** presque peur. Il **était** vêtu de gris. J'**eus** l'impression qu'il **attendait** quelqu'un. Il n'y **avait** pas de serrure à la porte.
Nous **entrâmes** dans une vaste pièce aux murs de bois ; du plafond pendait une lampe qui **répandait** une lumière jaunâtre. La table **avait** je ne sais quoi de surprenant. Il y **avait** sur cette table une horloge à eau, comme je n'en **avais** jamais **vue** que sur quelque gravure ancienne. L'homme me désigna une des chaises.
J'**essayai** de lui parler en diverses langues mais nous ne nous **comprîmes** pas. Quand il **prit** la parole, c'**est** en latin qu'il s'**exprima**.

Jorge Luis Borges, « Utopie d'un homme qui est fatigué »,
Le Livre de sable (1975), © Éditions Gallimard

26 Les valeurs des modes p. 364-367

Observation

Réviser

1. a. Dans ces deux phrases, les verbes « savoir » et « vouloir » sont au présent de l'indicatif.
b. Dans la phrase 1, « attendre » est au présent de l'indicatif alors que dans la phrase 2, « venir » est au présent du subjonctif. Le premier verbe exprime une certitude, le second un souhait dont on ne sait s'il sera réalisé.

2. Le mode employé dans la phrase 3 est l'impératif. Celui-ci exprime l'ordre (ou le conseil).

Approfondir

3. a. Je **crois** (indicatif présent) bien, pour ma part, que je **pourrais** (conditionnel présent) écrire un livre qui **ferait** (conditionnel présent) du bruit si je **voulais** (imparfait de l'indicatif) livrer mes pensées profondes sur la vie en général et moi en particulier. Mais que **m'apporterait** (conditionnel présent) un ouvrage posthume ? Même s'il **devenait** (imparfait de l'indicatif) un best-seller et que le *Reader's Digest* en **publie** (présent du subjonctif) plus tard des extraits, cela ne **me ferait** (conditionnel présent) ni chaud ni froid.

Groucho Marx, *Mémoires capitales* (1959),
© Éditions du Seuil

b. Lorsque je dis « je peux écrire un livre qui fera du bruit », j'envisage un fait avec certitude, que je situe dans l'avenir. En revanche, lorsque je dis « je pourrais écrire un livre qui ferait du bruit », j'exprime une éventualité tout à fait hypothétique.
c. Après la conjonction de subordination « si », les verbes sont à l'indicatif.

Entraînez-vous !

Identifier

1 **1.** Vous **pourriez** (conditionnel, exprime l'éventualité) aller faire une promenade dans les environs bien que le ciel ne **soit** (subjonctif, exprime la concession) pas encore très dégagé.
2. Prenez (impératif, exprime l'ordre ou le conseil) un panier pour ramasser les noix. Il **est** (indicatif, constate un fait) possible que le vent de cette nuit en **ait** (subjonctif, exprime une supposition) fait tomber beaucoup.
3. Je **voulais** (indicatif, exprime une atténuation polie) savoir si vous **pouviez** (indicatif, exprime une atténuation polie et une hypothèse) venir demain. J'**aimerais** (conditionnel, exprime un souhait) vous présenter des amis qui ne **restent** (indicatif, exprime un constat certain) que peu de temps. Si vous **venez** (indicatif, exprime un fait envisagé de façon certaine) par le train, **donnez-moi** (impératif, exprime un conseil) votre horaire pour que nous **puissions** (subjonctif, exprime le but) aller vous chercher.
4. Si vous **deviez** (indicatif, exprime une hypothèse) sortir ce soir, **prendriez**-vous (conditionnel, exprime une conséquence hypothétique) votre voiture ?
5. L'équipe de France **aurait retrouvé** (conditionnel, exprime une hypothèse) son énergie. Les supporters, bien que leur nombre **ait diminué** (subjonctif, exprime une concession), **restent** (indicatif, exprime une constatation) nombreux et convaincus.

2 **1.** Quand nous **voyagions** en voiture, le temps **paraissait** très long. → action dans le passé
2. Si vous **aviez** peur, il **fallait** refuser de monter jusqu'au sommet. → valeur modale, exprime l'hypothèse
3. J'**appelais** pour savoir si vous **pouviez** me recevoir aujourd'hui. → valeur modale, le premier exprime une atténuation polie, le second une hypothèse

4. Les singes **se balançaient** dans les arbres quand un coup de feu éclata. → action dans le passé
5. Si votre équipe **perdait**, auriez-vous envie de continuer à jouer ? → valeur modale, exprime l'hypothèse

3 Elle **pense** (indicatif, exprime un sentiment) qu'elle **aimerait** (conditionnel, exprime le souhait) pousser la porte et être dehors tout de suite, comme autrefois, entourée par la nuit profonde aux milliers d'étoiles. Elle **sentirait** (conditionnel, exprime le souhait ou l'hypothèse) la terre dure et glacée sous ses pieds nus. Elle **entendrait** (conditionnel, exprime le souhait ou l'hypothèse) les craquements du froid, les cris des engoulevents, le hululement d'une chouette, et les aboiements des chiens sauvages. Elle **pense** (indicatif, exprime un sentiment) qu'elle **marcherait** (conditionnel, exprime le souhait ou l'hypothèse) comme cela, seule dans la nuit, jusqu'aux collines de pierres, au milieu du chant des criquets, ou bien le long du sentier des dunes, guidée par la respiration de la mer.

J.M.G. Le Clezio, *Désert* (1980), © Éditions Gallimard

4 **1.** Si le fleuve avait continué à monter, les quais **auraient été envahis** et la circulation **aurait été interrompue**. → valeur modale
2. Je savais que vous n'**auriez** pas le temps de terminer. → futur dans le passé
3. Je cherche un roman qui **plairait** à ma mère. → valeur modale
4. Elle croyait que ses amis **auraient pensé** à son anniversaire. Elle ignorait qu'ils étaient à l'étranger et ne **rentreraient** que le mois prochain. → le premier a une valeur modale, le second est un futur dans le passé
5. Vous **devriez** aller voir ce film. Je suis sûre qu'il vous plaira. → valeur modale
6. Il a affirmé ce matin que nous **serions rentrés** avant la nuit. → futur dans le passé
7. D'après cet article, le bateau **aurait coulé** à cause d'une erreur humaine. → valeur modale

5 **1.** Je **crois** que le magasin **est** fermé. → indicatif, le fait est envisagé avec certitude
2. Je ne **crois** pas que le magasin **soit** fermé. → indicatif et subjonctif, expriment l'incertitude
3. Nous **pensons** que le réchauffement climatique **est** une réalité. → indicatif, exprime la certitude
Pensez-vous qu'il **puisse** mettre la vie sur terre en danger ? → indicatif et subjonctif, expriment une éventualité
4. Il **craint** que son voyage **soit** perturbé par sa mauvaise santé. → indicatif et subjonctif, expriment la crainte
5. Il **faut** que vous **fassiez** le tour de la ville avant de trouver le stade. → indicatif et subjonctif, expriment un conseil
6. Vous **comprenez** très bien que je n'**irai** pas. → indicatif, fait envisagé avec certitude dans le futur
7. Vous **comprenez** très bien que je ne **puisse** pas faire cet effort. → indicatif et subjonctif, expriment l'éventualité, la possibilité

Manipuler

6 **a. 1.** Je souhaite que vous **fassiez** (subjonctif) le moins de bruit possible.
2. Il dit qu'il **partira** (indicatif) dès le lever du jour et qu'il souhaite que la température ne **s'élève** (subjonctif) pas trop dans la journée.
3. J'espère que vous avez passé une bonne journée et je désire que vous **reveniez** (subjonctif) bientôt.
4. Que votre année **soit** (subjonctif) heureuse ! Que vos désirs les plus chers **s'accomplissent** (subjonctif) !
5. Si vous souhaitez qu'il vous **rappelle** (subjonctif), il est nécessaire que vous **laissiez** (subjonctif) un message.
b. **1.** Je souhaite que **nous fassions connaissance.** → Le subjonctif présent permet d'exprimer un sentiment.
2. Nous savons que **vous serez à la hauteur.** → Le futur de l'indicatif permet d'exprimer un fait envisagé avec certitude.
3. Il est certain que **nous serons à l'aéroport pour vous accueillir.** → Le futur de l'indicatif permet d'exprimer un fait envisagé avec certitude.
4. Il est possible que **nous soyons en retard.** → Le subjonctif présent permet d'exprimer une éventualité.
5. Il est évident que **vous n'aurez à vous occuper de rien.** → Le futur de l'indicatif permet d'exprimer un fait envisagé avec certitude.
6. On ne pense pas qu'**il soit légitime de le critiquer systématiquement.** → Le subjonctif présent permet d'exprimer un sentiment.
7. Il craint **que son ami ne soit pas à la hauteur.** → Le subjonctif présent permet d'exprimer une crainte face à une éventualité.
8. Je doute **que vous reteniez cette leçon.** → Le subjonctif présent permet d'exprimer un doute face à un événement incertain.

7 **1. Sors** ton cahier et **note** toutes les indications que je te donne : tu en auras besoin. → Ordre
2. Ne **laisse** pas traîner tes documents, le vent souffle fort. **Imagine** quels seraient tes problèmes si tout cela s'envolait ! → Conseil
3. Venez tous ce soir, nous fêterons mon anniversaire. Et **soyez** certains que nous allons nous amuser ! → Requête

4. Partons tous ensemble, nous verrons qui est le plus rapide. → Requête (la requête ou prière est plus proche du conseil que de l'ordre)

8 Pour le pilote, cette nuit **était** sans rivage puisqu'elle ne **conduisait** ni vers un port – ils **semblaient** tous inaccessibles – ni vers l'aube ; l'essence **manquerait** (futur dans le passé) dans un heure quarante. Puisque l'on **serait obligé** (futur dans le passé), tôt ou tard, de couler en aveugle, dans cette épaisseur.
S'il **avait pu** gagner le jour…
Fabien **pensait** à l'aube comme à une plage de sable doré où l'on **se serait échoué** (valeur modale, éventualité) après cette nuit dure. Sous l'avion menacé **serait né** (valeur modale, éventualité) le rivage des plaines. La terre tranquille aurait porté ses fermes endormies et ses troupeaux et ses colonnes. Toutes les épaves qui **roulaient** dans l'ombre **seraient devenues** (valeur modale, éventualité) inoffensives. S'il **pouvait**, comme il **nagerait** (valeur modale, hypothèse) vers le jour !
Il pensa qu'il **était cerné**. Tout **se résoudrait** (futur dans le passé), bien ou mal, dans cette épaisseur.

A. de Saint-Exupéry, *Vol de nuit* (1931),
© Éditions Gallimard

9 **1.** La pluie **aura abîmé** les fleurs du jardin.
2. Lisez ce livre pour le présenter à votre classe.
3. Je **voudrais** un petit chien pour mon anniversaire.
4. Ne **traversez** pas quand le feu est vert pour les voitures.
5. Il est possible que les voyageurs **aient** deux heures de retard / Les voyageurs **auraient** deux heures de retard.
6. Nous marchons depuis longtemps, il **faudrait** que je me repose.

Orthographe

1 Bientôt, je **partirai** pour un pays lointain et je **découvrirai** des paysages nouveaux. Il se demandait pourquoi il ne **serait** pas aimé de l'une de ces jolies femmes de Paris, comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais. (Stendhal)
2. Je pensais que personne ne **pourrait** découvrir l'endroit où j'avais caché mon trésor.
3. Je croyais que le lendemain j'**aurais** le plaisir de revoir mes amis.
4. Demain, je **sortirai** les plantes qui ont passé l'hiver à l'abri.

27 La modalisation p. 368-371

Observation

Réviser

1. Le texte 1 tente de nous expliquer pourquoi Ingrid Bétancourt n'a pas été libérée et de nous prouver qu'Hugo Chávez, malgré ses promesses (« Selon Hugo Chávez, le dossier progresse… »), a échoué (« Contrairement à ce qu'il avait promis… »).

2. Non, le journaliste reste prudent. Il utilise des modalisateurs :
– « selon » ;
– le conditionnel : « prouverait », « serait ».

3. Le texte 2 veut donner une image détestable du personnage décrit, surnommé Plein-de-Soupe : l'auteur emploie des adjectifs et des expressions dévalorisantes.

4. Plein-de-Soupe est caractérisé par les mots et expression suivants : « bouffi » ; « les circonvolutions de son cerveau devaient être en pur boudin » ; « cet homme épais » ; « Il devait se prendre pour un héros. » Sans parler du surnom lui-même : « Plein-de-Soupe ».
Le personnage paraît stupide, gras d'esprit comme de corps et plein de suffisance.
Le narrateur n'est pas objectif : ses sentiments négatifs pour le lieutenant transparaissent dans le choix des mots qu'il utilise pour faire ce portrait.

Approfondir

5 Pour répondre à cette question, on peut se reporter à la leçon page 369.

Entraînez-vous !

1 **1. De toute évidence,** elle n'est pas en état de poursuivre la conférence. → expression de modalisation
2. Cette émission est, **paraît-il,** assez peu intéressante. Je me demande pourquoi tant de personnes la regardent. → expression de modalisation
3. On **aurait** retrouvé la trace du voleur. → mode conditionnel
4. Vous avez **sans doute** raison, cependant, je ne peux accéder à votre demande. → expression de modalisation
5. On **dirait** que la lumière est moins forte. → mode conditionnel
6. Désolé, monsieur, on ne peut plus recevoir personne. → vocabulaire affectif
7. Ce serait **formidable** de pouvoir aller sur Mars, non ? → vocabulaire évaluatif

2 **Mélioratif : 6.** immaculé **– 9.** admiration **– 12.** boulevard
Neutre : 1. vert **– 3.** homme **– 10.** apprécier **– 11.** pâle
Péjoratif : 2. blafard **– 4.** pleurnicher **– 5.** verdâtre **– 7.** individu **– 8.** lourdaud

3 Il y a **effectivement** un déclin de la culture française, et il est **principalement** dû au fait que cette culture est devenue **une pure et simple marchandise. Ce n'est plus** la valeur artistique des œuvres qui prime, mais leur valeur commerciale. Un Goncourt est bon ou mauvais selon qu'il se vend bien ou pas. Des journaux de cinéma fixent la longueur de leurs critiques en fonction du nombre de copies en circulation. Ce système incite **évidemment** à rester au centre plutôt qu'à explorer les marges. Il n'y a pas de renouvellement culturel. Du coup, les œuvres **perdent en originalité**, en spécificité. Pourquoi intéresseraient-elles à l'étranger ?

M. Hlaberstadt, in *Libération*, 29 novembre 2007

Le journaliste, en utilisant un vocabulaire évaluatif, plutôt péjoratif, s'en prend à la culture française et tente d'expliquer pourquoi, selon lui, elle est en plein déclin.

Manipuler

4 **1. Certains prétendent que** le réchauffement de la planète **serait** inéluctable.
2. Pierre et Jacques sont **peut-être** les patrons de cette entreprise.
3. Selon les médecins, l'opération qu'il va subir ne **serait** pas dangereuse.
4. Il paraît que le vol pour Tokyo est arrivé.
5. L'incendie qui a ravagé l'entrepôt **serait** dû à un acte de malveillance.
6. On ne peut nier que le fils de la concierge s'est battu avec le fils de la voisine.

5 **1.** Le Premier ministre **aurait** (conditionnel) annoncé la baisse de la TVA. → Le Premier ministre a annoncé la baisse de la TVA.
2. D'après ce que m'a dit Guy (expression de modalisation), elle **devrait** (conditionnel) arriver samedi soir en avion. → Elle arrivera samedi soir en avion.
3. Ce film a, **de toute évidence** (expression de modalisation) manqué de moyens. → Ce film a manqué de moyens.
4. Ce drapeau **serait** (conditionnel) celui du Pérou. → Ce drapeau est celui du Pérou.
5. Il est possible que (expression de modalisation) tu aies fait une bonne affaire en achetant cet appartement. → Tu as fait une bonne affaire en achetant cet appartement.
6. Lucille **me semble** (verbe de jugement) épuisée depuis quelques temps. **Peut-être** (expression de modalisation) travaille-t-elle trop ! → Lucille est épuisée depuis quelque temps. Elle travaille trop.

6 **1.** grisâtre **– 2.** discutailler **– 3.** douceâtre **– 4.** brunâtre **– 5.** vivoter **– 6.** traînasser **– 7.** vinasse **– 8.** vantard **– 9.** bellâtre **– 10.** pantouflard

7 Nishiwaki vit que le vieil homme lui indiquait un type **un peu maigre** (vocabulaire évaluatif) qui venait de descendre en bout de quai. Il devait avoir trente-cinq ans environ. Au lieu de disparaître avec les autres dans l'escalier de la sortie centrale, il s'assit sur un banc et resta sans bouger. **Il avait l'air épuisé** (vocabulaire évaluatif). Nishiwaki **eut** lui aussi **l'impression** (vocabulaire évaluatif) qu'il **serait** (conditionnel) une « proie » idéale. Il était vêtu d'un costume **un peu étriqué** (vocabulaire évaluatif) qui faisait des plis et portait une cravate assortie **de mauvais goût** (vocabulaire évaluatif). [...] **Il était évident** (expression de modalisation) qu'il ne roulait pas sur l'or. C'était, **au mieux** (vocabulaire évaluatif), **un petit employé d'une entreprise moyenne** (vocabulaire évaluatif), fumant plus d'un paquet de cigarettes par jour. Il devait aimer jouer au pachinko et espérait gagner beaucoup d'argent **sans jamais trouver le moyen d'y parvenir** (vocabulaire évaluatif).

K. Nishimura, « Le Jeu de la charité », *Petits crimes japonais* (1988), © Éditions Clancier – Guenaud

Le vieil homme lui paraît médiocre, sans relief, plutôt triste et sans grand espoir. La « proie » idéale, donc.

8 Le village **s'étendrait** devant nous, baigné d'un silence irréel, sans même le grognement d'un cochon pour le troubler. Au-delà, le paysage **s'élèverait** vers les rives hautes et les murailles massives du fort sur la colline, où Vortingoros **serait** entouré de sa cour. Cependant on ne **verrait** aucun reflet de métal au sommet de ces fortifications, aucune bannière flottant au vent, pas plus qu'on ne **percevrait** le galop furieux de cavaliers dévalant la route sinueuse vers la rivière.
Nous nous **séparerions**. Tairon et moi **entreprendrions** d'explorer le village désert, tandis que Borovos et Manandoun **courraient** vers la colline, avec le cheval de Rubobostes qui **boiterait** un peu après la traversée. Cucallos **irait** seul de son côté, s'enfonçant dans la forêt en direction des bosquets de chêne et du sanctuaire rocheux des Magnodons, le dieu tutélaire de sa tribu.

9 **Vocabulaire mélioratif :** « le succès », « grand », « beau », « svelte », « expressif », « la hardiesse, la

robustesse de sa pensée », « très instruit », « plus pâle et plus haut », « seyantes »
Vocabulaire péjoratif : « ne savait ni se tenir, ni s'asseoir, ni se lever », « se coiffait mal », « inculte », « modestes petits nœuds tout faits », « taciturne », « maussade »
Vincent apparaît comme une marionnette dans les mains de Lady Griffith, qui aime surtout en lui l'image qu'elle s'en fait, le plaisir qu'elle va prendre à le transformer. Elle ne l'aime pas tel qu'il est, car il lui paraît fade et triste, mal habillé et peu mis en valeur. Elle l'aime tel qu'il deviendra entre ses mains.

S'exprimer

10 Les élèves devront choisir le thème qu'ils connaissent le mieux. On pourra, pour enrichir leurs textes, effectuer une séance au CDI ou en salle informatique. Ils auront ainsi une documentation plus fournie qui leur permettra d'améliorer leur réflexion.
On veillera à ce qu'ils utilisent, de manière justifiée, plusieurs procédés de modalisation et ne se contentent pas d'un seul.

11 **a.** Le groupe s'appelle Winter Family et sort en été un disque **idéal** (vocabulaire évaluatif) pour l'automne et sa mélancolie **contagieuse** (vocabulaire évaluatif) – les feux de bois, les pulls en laine, la brume et cette lente dégringolade vers l'obscurité. **Murmurées** (vocabulaire évaluatif) en anglais ou en hébreu par Ruth Rosenthal, **tracassées** (vocabulaire évaluatif) de toutes parts par des claviers (orgue, piano, harmonium) **solennels** (vocabulaire évaluatif), ces chansons **ont beau se donner des airs spectraux** (vocabulaire évaluatif), irréels et inquiétants, elles sont pourtant de chair et de sang **– de mauvais sang** (vocabulaire évaluatif). Car là où elles ne **devraient** (conditionnel) que planer, en brouillards et vapeurs, elles **s'immiscent** (vocabulaire évaluatif), s'installent les pieds sur l'espace, **prennent en otage** (vocabulaire évaluatif) les humeurs de leur **douce étrangeté** (vocabulaire évaluatif) : **une sorte d'euphorie enfantine** (vocabulaire évaluatif) et soupe-au-lait, qui passe de l'exaltation au silence **accablé** (vocabulaire évaluatif), de l'incantation au chuchotis. Car le duo se fait ici trio, invitant constamment le silence à de longs solos, d'**une prodigieuse musicalité** (vocabulaire évaluatif). Gothique peut-être, mais **gothique flamboyant** (vocabulaire évaluatif).

C. Rémy, « Winter Family », *Les Inrockuptibles*, 11-17 septembre 2007

La critique est contrastée : les artistes ne semblent pas, selon l'auteur, être parvenus à leurs fins. Cependant, le résultat a séduit son auditeur qui trouve des qualités à cette œuvre.

12 Le but est évidemment de parvenir à modérer les propos de l'hôte, sans vexer son ami. Les élèves devront donc refreiner une tendance naturelle à la critique ouverte et trouver des arguments, des approches plus doux.
Le dialogue pourra être sérieux, mais aussi comique ou, au contraire, dramatique. Ce choix reste libre.

Orthographe

1. La **brillante** équipe de rugby de Paris a battu celle, **lamentable**, de Toulouse.
2. Je regarde une **somptueuse** maison avec un **merveilleux** jardin.
3. À Noël, j'ai reçu un cadeau **ridicule** de la part de mon oncle.
4. Le **formidable** saxophoniste dont tu m'as parlé joue ce soir à l'auditorium.
5. Nous avons revu les **charmantes** amies avec lesquelles nous avons passé de **divines** vacances.
6. D'après le guide, cette cathédrale **imposante** a été bâtie au XVe siècle.
7. Son **sévère** professeur de mathématiques lui a rendu son brevet blanc **raté**.
8. Avant-hier, mes parents ont dîné chez leurs amis d'enfance **si ennuyeux**.



28 Les figures de style p. 372-375

Observation

Réviser

1. « Glissait », « géant », « bras » sont des termes qui donnent au chêne un comportement humain. Cette figure de style s'appelle une personnification.

2. Dans un premier temps, le grand cèdre est comparé à un géant qui tombe. Dans un second temps, les branches de l'arbre sont comparées à des bras.

Approfondir

3. Première métaphore : « Parfums éclos d'une couvée d'aurores / Qui gît toujours sur la paille des astres ». Le poète mêle plusieurs images, qui contribuent toutes à donner un caractère à la fois familier et cosmique à l'amour : la femme est « parfums » nés d'« aurores ». Le pluriel exagère encore la dimension céleste de l'image (« astres »). Cependant, ces astres sont rapprochés de la paille, et grâce à la mention de la « couvée », nous

plongeons dans un univers à la fois familier et mythique (la naissance de Jésus dans une étable).
Seconde métaphore : « Et tout mon sang coule dans leurs regards ». Cette métaphore permet au poète d'exprimer tout l'amour qu'il ressent. En mêlant son propre sang aux regards de son amie, Eluard crée une image saisissante de fusion totale : les yeux de la femme deviennent source vitale, vase où vient se recueillir tout l'être du poète.
Comparaison : « Comme le jour dépend de l'innocence / Le monde entier dépend de tes yeux purs »

4. « Le monde entier » pourrait résumer les parfums, les aurores et les astres : le choix esthétique de Paul Eluard est la totalisation. Ce chaos d'éléments divers sert en contrepartie à isoler de manière remarquable le caractère unique de la femme aimée.

5. À travers ce vers, Eluard amplifie l'idée selon laquelle sa raison d'être est la femme aimée.

Entraînez-vous !

Identifier

1 **Métaphores :**
2. « … **grillonne** tapie dans les cendres ardentes, **petite sorcière ventrue** […] **sa lèvre en lippe ?** »
3. « Toute barque traîne derrière elle **une comète**. » ; « … on la retire **gantée de flamme**. »
Comparaisons :
1. « … ce vent qui déchire la chair **comme des scies**, la coupe **comme des lames**, la pique **comme des aiguillons**, la tord **comme des tenailles** et la brûle **comme du feu**. »
3. « Les matelots mouillés et lumineux **semblent des hommes qui brûlent**. »

2 **1.** L'« homme qui vieillit » est comparé à un « roc solitaire » : le roc insiste sur le côté pierreux, blanchâtre (effet visuel) ; « solitaire » accuse la dimension désolée de la vieillesse.
2. « La fournaise » désigne l'armée anglaise. L'image permet à Hugo d'insister sur le caractère proprement infernal de la guerre, par un pouvoir d'évocation sensible : la fournaise est un lieu chaud et rougeoyant.
3. « … ténébreux orage / Traversé çà et là par de brillants soleils » : Baudelaire insiste sur l'instabilité qui caractérisa sa jeunesse. « Ténébreux » évoque l'obscurité menaçante. L'orage – tout en confirmant la menace – apporte la notion d'éclairs, de fulgurances (des crises, peut-être ?), les « brillants soleils » quant à eux prouvent que le poète connut aussi des moments d'accalmies (même si la brillance du soleil conserve quelque chose de l'extrême élémentaire).
4. « … ces lys de ma fierté / Dans leur corolle… » : les mains de la femme sont comparées à un lys, symbole royal (d'où la « fierté » et l'idée de hauteur), magnifique de blancheur, donc de pureté. En effet, dans la corolle des mains (métaphore filée de la fleur), « s'épure toute l'impureté » : ce que touche la femme-lys devient blanc, par contamination.
5. « Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs mains… » : les yeux sont rapprochés de créatures divines. Leur brillance est évoquée grâce à l'« argent » et aux « saphirs », qui creusent la métaphore puisqu'ils figurent probablement la prunelle.

3 **1.** Voulez-vous **boire un verre** avec nous ? → Boire ce que contient le verre.
2. J'ai vendu **ma vieille Peugeot** et j'ai acheté **une petite Citroën**. → La marque sert ici à désigner une voiture.
3. J'ai rangé ma bibliothèque et je me suis aperçue qu'il me manquait **deux Hugo** et **un Flaubert**. → Désigne les œuvres de ces auteurs.
4. Les décisions prises par **la Maison-Blanche** sont importantes pour le reste du monde. → Désigne le gouvernement américain.
5. Tous les soirs, il **monte sur les planches** pour le plus grand plaisir des spectateurs. → Il s'agit d'un acteur en représentation tous les soirs.

4 **1.** Son regard est **pareil** au regard des statues. (P. Verlaine) → comparaison
2. Tout le village connaît la nouvelle et surveille ses allées et venues**. C'est une tempête, un ouragan !** → métaphore
3. Je te l'ai dit **mille fois** mais tu n'écoutes jamais ! → hyperbole
4. Il fait un temps splendide et je vais aller **faire de la voile**. → métonymie
5. La **gentille** petite fille n'a pas cessé de **hurler** et de nous empêcher de parler. → antithèse
6. Elle a versé **des torrents de larmes** lorsqu'elle a appris la nouvelle de son échec. → périphrase hyperbolique
7. Ils iront en Italie, n'oubliant pas de séjourner dans la **Ville éternelle**. → périphrase
8. Un **silence assourdissant** accueillit son discours. → oxymore
9. Rien que du **blanc**, tous les articles **blancs** de chaque rayon, une débauche de **blanc**, un astre **blanc** dont le rayonnement fixe aveuglait d'abord, sans qu'on pût distinguer les détails au milieu de cette **blancheur** unique. (É. Zola) → répétition et énumération
10. Je n'ai pas lu le journal aujourd'hui, je me suis contenté de lire **la Une**. → métonymie

Manipuler

5 **1-c.** doux comme un agneau → comparaison
2-b. lent comme une tortue → comparaison
3-h. des larmes de crocodile → métaphore
4-m. un appétit d'ogre → métaphore
5-l. fier comme un paon → comparaison
6-k. rouge comme une tomate → comparaison
7-f. rusé comme un renard → comparaison
8-n. riche comme Crésus → comparaison
9-d. pauvre comme Job → comparaison
10-i. vieux comme Mathusalem → comparaison
11-a. peureux comme une belette → comparaison
12-j. un rire de crécelle → métaphore
13-p. une voix de stentor → métaphore
14-g. léger comme une plume → comparaison
15-e. lourd comme du plomb → comparaison
16-o. fort comme Hercule → comparaison

6 **1.** Les éléphants arrivèrent face aux touristes et, ensemble, firent demi-tour **comme un seul homme.**
2. Les vagues déferlaient sur le rivage recouvrant les rochers **telles la nuit enténébrant les arbres.**
3. La nuit, **drap sombre,** enveloppa la colline en un instant.
4. La souris, **éclair furtif,** fila jusqu'à son trou dans le plancher.
5. Le lac brille **comme du cristal** sous un soleil éclatant.

7 **a. 1.** le plus haut sommet du monde : l'Himalaya **– 2.** la Ville lumière : Paris **– 3.** le pays du soleil Levant : le Japon **– 4.** la femelle du cheval : la jument **– 5.** le locataire de l'Élysée : le président de la République française **– 6.** le meilleur ami de l'homme : le chien **– 7.** la capitale de l'Angleterre : Londres **– 8.** une longue et cruelle maladie : le cancer **– 9.** les rois du Rugby : les Néo-zélandais
b. 1. L'ascension du plus haut sommet du monde est un rêve pour tous les alpinistes. **– 2.** Des millions de touristes venus du monde entier viennent visiter la Ville lumière chaque année. **– 3.** Le pays du soleil Levant continue de pêcher la baleine alors que cet animal est en voie d'extinction. – **4.** Les enfants devront trouver comment s'appelle la femelle du cheval. **– 5.** Le nouveau locataire de l'Élysée a pris ses fonctions ce matin. **– 6.** Mal éduqué, le meilleur ami de l'homme peut devenir agressif et dangereux. **– 7.** La capitale de l'Angleterre a accueilli le Tour de France en 2007. **– 8.** Il est décédé des suites d'une longue et cruelle maladie. **– 9.** Les rois du Rugby semblent imbattables.
c. La périphrase sert le plus souvent à donner plus d'informations que le terme usuel. De plus, grâce à cette précision, elle donne souvent une connotation positive ou négative au mot qu'elle remplace.

8 **a. 1.** les cordes et les cuivres : des instruments de musique **– 2.** le grand écran : le cinéma **– 3.** porter de la soie : être riche **– 4.** réveiller la maison : faire du bruit **– 5.** l'opinion de la rue : l'avis du plus grand nombre **– 6.** une tête couronnée : un roi (par extension, les nobles)
b. 1. Cette œuvre musicale donne une grande place aux cordes et aux cuivres. **– 2.** Le grand écran donne aux films une émotion que ne transmet pas la télévision. **– 3.** Ces gens-là portent de la soie, ils n'ont pas de problèmes pour boucler leur fin de mois ! **– 4.** En faisant tomber ce plat, il a réveillé toute la maison ! **– 5.** Malgré les grands mouvements de grève, le gouvernement a décidé de ne pas prendre en compte l'opinion de la rue. **– 6.** Les têtes couronnées étaient toutes rassemblées pour l'anniversaire d'une des leurs, la reine Elizabeth.

9 **a et b. 1.** glacé → brûlant
2. aride → pluvieux
3. éternel → éphémère
4. sommets → abysses
5. ville → campagne
6. richesse → pauvreté
7. bonheur → malheur
8. chanter → parler

10 **1.** « Votre travail est perfectible. »
2. « Votre tenue vestimentaire n'est pas adaptée à la situation. »
3. « Ta réponse n'est pas pertinente. »
4. « Ton rôti est bien cuit. »
5. « Ta coiffure est originale. »
6. « Cette maison n'est pas très bien entretenue. »
7. « Je ne souhaite pas vous rencontrer. »

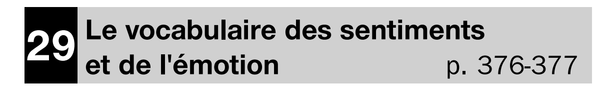
S'exprimer

11 Les élèves devront varier les moyens de créer des hyperboles. Ils pourront utiliser des adverbes (vraiment, tellement, si…), le superlatif, des termes exagérés (je déteste, j'adore, magnifique,…). Ils seront aussi encouragés à construire leur texte selon une progression constante dans l'intensité de l'expression.

12 Voici quelques exemples d'énumérations, de comparaisons et de métaphores qui pourront être employées.
Énumérations : il est agile, plein d'espoir, ranimé…
Comparaisons : lèvent les bras comme un seul homme, pâle comme un linge / linceul…
Métaphores : d'un blanc de mort, la vague affamée…

Orthographe

a. Dans ces mots dérivés du grec, le son [f] s'orthographie à l'aide de « ph », et quelquefois le son [i] à l'aide de « y » et le son [t] de « th ».
b. – préfixe « **hyper-** » : hyperacousie, hypermétrope, hypertrophie, hypertension, hyperactivité, hypermarché…
– préfixe « **poly-** » : polyglotte, polygamie, polygone, polyvalent, polyphonie…
– suffixe « **-pathie** » : sympathie, empathie, antipathie, apathie…
– suffixe « **-philie** » : haltérophilie, cynophilie, bibliophilie…



29 Le vocabulaire des sentiments et de l'émotion p. 376-377

Observation

Réviser

1. a. contentement, bonheur, satisfaction, félicité, euphorie.
b. peine, affliction, mal, souffrance, désolation.

2. Un champ lexical est un ensemble de mots qui, dans un texte, renvoie à une même notion.

Approfondir

3. Le mot qui exprime le sentiment principal est « bonheur ».

4. « Ivresse » traduit de manière physique le sentiment de bonheur éprouvé par le personnage, tout comme « grisée par le plaisir ». Le bonheur est comparable à la sensation ressentie lorsque nous sommes doucement étourdis par l'alcool.

Entraînez-vous !

Identifier

1 a. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, la sérénité est un état de calme qui « provient d'une paix morale qui n'est pas troublée ». L'homme serein observe sans passion ce qui l'entoure et analyse de manière apaisée ce qui lui arrive.
b. « Reposé », « serein » et « heureux » semblent former une progression ascendante vers le bonheur : l'état de repos touche surtout au domaine de la sensation, la sérénité gagne en profondeur et en spiritualité mais n'implique pas forcément que l'on soit heureux.

2 Texte 1
Bien des fois, assis à l'ombre au bord d'une grande route, à côté d'une petite source vive d'où sortait avec l'eau **la joie**, la vie et la fraîcheur, sous un orme plein d'oiseaux, **reposé, serein, heureux,** doucement occupé de mille songes, j'ai regardé avec **compassion** passer devant moi, comme un tourbillon où roule la foudre, la chaise de poste, cette chose étincelante et rapide qui contient je ne sais quels voyageurs lents, lourds, **ennuyés** et assoupis ; cet éclair qui emporte des tortues.

V. Hugo, « Lettre XX », *Le Rhin* (1860)

Texte 2
Ainsi, la conscience de mon père, qui était restée fermée à tout sentiment de **pitié**, avait fléchi devant la considération d'un avantage personnel. […]
Alors, après ce dénouement, un sentiment de **révolte** éclata en moi contre mes parents. Je pensais avec **colère** aux rigides principes de morale qu'ils m'avaient inculqués sans les suivre eux-mêmes.

J. de Lacretelle, *Silbermann* (1922)

3 a et b. Les termes qui désignent des sentiments sont en gras, les passages en présentant la manifestation sont soulignés.
Dans cette première heure de **passion** et d'**espoir**, Claude, si ravagé par le **doute** d'habitude, crut en son génie. Il n'avait plus de ces crises, dont l'**angoisse** le lançait pendant des jours sur le pavé, en quête de son courage perdu. Une fièvre le raidissait, il travaillait avec l'obstination aveugle de l'artiste qui s'ouvre la chair, pour en tirer le fruit dont il est tourmenté. Son long repos à la campagne lui avait donné une fraîcheur de vision singulière, une **joie** ravie d'exécution : il lui semblait renaître à son métier, dans une facilité et un équilibre qu'il n'avait jamais eus ; c'était aussi une **certitude** de progrès, un profond **contentement** devant des morceaux réussis, où aboutissaient enfin d'anciens efforts stériles.

É. Zola, *L'Œuvre* (1886)

Les « crises », la « fièvre », le travail obstiné « de l'artiste qui s'ouvre la chair », le tourment apparaissent comme les manifestations de l'angoisse. La « fraîcheur de vision singulière », l'« exécution » artistique rendue aisée, le métier accompli dans la « facilité » et l'« équilibre » sont quant à elles des manifestations de l'espoir et de la certitude.

Manipuler

4 Liste A : 2. satisfaction **– 3.** joie **– 1.** bonheur **– 4.** félicité **– 5.** euphorie
Liste B : 5. appréhension **– 4.** trac **– 3.** inquiétude **– 2.** crainte **– 1.** peur **– 6.** terreur
Liste C : 2. peine **– 3.** douleur **– 1.** souffrance **– 5.** mal **– 6.** affliction **– 4.** désolation

Ces listes sont modifiables, dans la mesure où certains termes sont très proches, et peuvent varier en fonction du contexte. Des mots comme « joie », « félicité », « peur » ou « mal » sont par ailleurs si fortement connotés qu'il apparaît difficile de garantir une progression tout à fait exacte.

S'exprimer

5 Cet exercice d'écriture doit permettre à l'élève de réinvestir un vocabulaire que les exercices précédents auront rendu plus précis. On sera particulièrement sensible à la manière dont l'élève articule les différents sentiments qu'il a éprouvés et à l'attention qu'il apporte dans l'invention de manifestations adéquates à ces sentiments.

6 Cet exercice est, comme le précédent, un moyen de passer d'une connaissance théorique (enrichissement du vocabulaire grâce à l'appréciation des nuances) à une compétence pratique (varier son expression et choisir le terme le plus précis pour exprimer ses sentiments).

Orthographe

1 allégresse, allègre, allégrement (ou allègrement), allegretto, allegro
2. stupéfaction, stupéfait, stupéfiant, stupeur, stupéfier, stupéfaire
3. surprise, surpris, surprendre, surprenant
4. déception, déçu, décevoir, décevant, déceptif
5. regret, regretter, regrettable
6. sympathie, sympathique, sympathisant, sympathiser, sympathectomie

30 Le vocabulaire de l'opinion et du jugement p. 378-380

Observation

Réviser

1. Nous sommes constamment amenés à donner notre opinion, même lorsqu'on ne nous la demande pas… Les élèves devront se souvenir des diverses approches du discours argumentatif opérées les années précédentes. On leur rappellera qu'un certain nombre d'activités orales a mobilisé tout au long de leur scolarité leur capacité à participer à un débat, à exprimer une opinion tout en prenant en compte celle des autres.

2. L'opinion est la chose la mieux partagée au monde : si elle n'est pas tout à fait un préjugé, elle est une position intellectuelle où le sujet peine à sortir de sa subjectivité. Le jugement, s'il est aussi l'expression de celui qui le profère, relève d'une construction abstraite plus poussée. L'homme se fait une opinion mais se forge un jugement : il s'engage davantage dans celui-ci que dans celui-là.

Approfondir

3. C'est « je », le locuteur de la *Lettre sur les sourds et muets*, qui exprime son opinion. Comme il s'agit d'un texte philosophique, on peut rapporter ces paroles à l'auteur, Denis Diderot.

4. Les verbes qui traduisent cette opinion sont « louer » et « blâmer », deux antonymes qui structurent fortement la phrase de Diderot, et qui servent à affirmer une opinion complexe et contradictoire en apparence : Diderot prend bien soin en effet de rendre hommage au travail raffiné des artistes, avant de reprocher à certains d'entre eux l'hypocrite noblesse qui les éloigne de la verdeur énergique de quelques expressions populaires.

5. Aurélien porte un jugement esthétique sans appel sur Bérénice : il la trouve « franchement laide ». Le verbe « déplaire » prolonge ce jugement.

Entraînez-vous !

Identifier

1 Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton [ennemie
Je ne puis te **blâmer** d'avoir fui l'infamie ;
Et, de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
Je ne t'**accuse** point, je pleure mes malheurs.
Je **sais** ce que l'honneur après un tel outrage,
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage ;

Corneille, *Le Cid* (1636)

Dans cet extrait, Chimène affirme qu'elle reconnaît le courage et le sens de l'honneur de Rodrigue, même si ce sont précisément ces qualités qui l'ont privée de son père.

2 **a.** Les verbes qui expriment une opinion sont : « croire » et « supposer ». Il s'agit ici d'une querelle entre deux personnages « plus ou moins cousins » : l'un croit et affirme qu'il est le cousin du narrateur, et celui-ci suppose que l'autre met dans cette remarque de la froideur et du mépris, si ce n'est de l'indifférence (« moustique insecte moucheron »).
b. Le narrateur ressent surtout de l'agacement et de la colère, dont la manifestation la plus évidente est la rougeur. L'autre personnage n'est saisi que du point de vue du narrateur : aucune certitude donc quant à ses sentiments. Il paraît au narrateur cordial mais distant, ainsi interprète-t-il « ses yeux noirs sans hostilité ni dédain ». Le narrateur suppose également qu'il pourrait être lui aussi agacé.

3 **1.** Je **hais** les gens **nuls** et **impuissants** : ils me gênent. (É. Zola)
2. Ce souvenir est, je **crois**, le plus **pénible** de mes souvenirs d'enfance. (M. Leiris)
3. Mais en ce temps-là, l'idée que quelqu'un pourrait un jour y jeter les yeux m'était **insupportable**. (P. Loti)
4. Il **affirma** que, **malheureusement**, la situation économique était **défavorable**.

4 Étoile filante, dont **l'éclat** (réseau lexical très connoté) s'était **terni** (réseau lexical très connoté). **Bouillonnant** (adjectif qualificatif valorisant) garçon qui avait su en quelques mois réveiller **le vieux ronron** (réseau lexical très connoté) de la chanson… pour subitement sombrer dans **un nombrilisme** (réseau lexical très connoté) **complaisant** (adjectif qualificatif péjoratif), **emphase** (adjectif qualificatif péjoratif), **morbide** (adjectif qualificatif péjoratif) et **caricatural** (adjectif qualificatif péjoratif). Le premier disque **nous** (tournure impersonnelle) avait **séduits** (verbe positif), le second **nous** (tournure impersonnelle) avait **pesé** (verbe négatif), ce troisième **nous** (tournure impersonnelle) **inquiétait** (verbe négatif). À tort : l'histoire **redémarre** (réseau lexical très connoté) et Cali **se redresse** (réseau lexical très connoté). […] Non, ce n'est pas en **bateleur** (réseau lexical très connoté) révolutionnaire qu'**on** (tournure impersonnelle) le **préfère** (verbe positif), c'est en chanteur **intense** (adjectif qualificatif valorisant) et **retenu** (adjectif qualificatif valorisant) à la fois. Comme dans « l'Espoir », morceau, certes **politique** (réseau lexical très connoté), mais aussi **poétique** (réseau lexical très connoté), qui ouvre le disque et qui lui donne son titre […] ; ou encore « Les beaux jours approchent… », **étonnante** (adjectif qualificatif valorisant) valse de cordes et d'accordéon mêlés […]. La réalisation **subtile** (adjectif qualificatif valorisant) donne à l'ensemble des couleurs chaudes. Et contribue beaucoup à faire de ce disque **foisonnant** (adjectif qualificatif valorisant) le meilleur de Cali.

Valérie Leroux, *Télérama*, 23 février 2008

Manipuler

5 **a. 1.** Je **pense** que tu as tort de t'obstiner, ton projet est voué à l'échec.
2. J'**admets** que c'est toi qui avais raison. Je n'avais pas mesuré à quel point la situation était dramatique.
3. Pour l'instant les découvertes scientifiques ne permettent pas de guérir cette maladie rare mais je **crois** que plusieurs laboratoires ont des pistes prometteuses.
4. Les jeux vidéo suscitent bien des débats. J'**admets** qu'ils développent des compétences mais j'**objecte** qu'ils empêchent souvent les enfants de prendre du temps pour lire.
5. Cet événement a bouleversé le village et je **sais** que, depuis, certaines personnes âgées n'osent plus sortir.
6. Cette décision est très discutable et, comme nombre de mes collègues, je la **conteste**.
7. Je **considère** que ce film plaira à tous les publics et je **suppose** qu'il a été réalisé dans ce but.

6 **1.** superbe : jugement esthétique
2. impoli : jugement moral
3. généreux : jugement moral
4. magnifique : jugement esthétique
5. irresponsable : jugement moral
6. affreux : jugement esthétique
7. repoussant : jugement esthétique
8. enchanteur : jugement esthétique
9. cruel : jugement moral
On pourra faire remarquer aux élèves que cette distinction n'est pas stricte : on a parlé par exemple d'esthétique de la cruauté. De même, « superbe » et « magnifique » ont d'abord désigné des qualités morales. On sensibilisera les élèves sur les rapports étroits et conflictuels entre l'esthétique et la morale.

S'exprimer

7 **Le sport**
Je doute que le sport soit vraiment un modèle dont on puisse tirer des principes généraux sur l'homme et la vie. J'admire les sportifs pour les performances qu'ils accomplissent, mais malheureusement tous les records du monde ne sont jamais parvenus à constituer une morale.
Je sais que l'on affirme l'exemplarité du sport, notamment du point de vue de l'intégration. Mais il serait déplorable que l'on confonde la réussite d'un seul avec la promotion sociale de tous.
Je suis certain que la publicité que l'on fait au sport cache des intérêts et masque une idéologie que je déteste : ces héros des stades, dont on vante l'éthique collective, amassent sans l'once d'un remord des sommes exorbitantes ; élevés dans le culte du corps, ils meurent jeunes et seuls, oubliés de ceux qui les adoraient, mis hors-jeu par d'autres idoles plus neuves.

La vitesse
Je suis certain qu'une partie d'entre nous aime la vitesse parce qu'elle leur procure des sensations extrêmes.

Je sais qu'il se mêle à ce plaisir intense un sentiment de puissance qui est malheureusement le signe d'une frustration tout aussi forte.
Je doute que, malgré ce qu'affirment les défenseurs zélés de la vitesse, ce sentiment qui peut être haïssable soit le fondement de la liberté. Je déteste ces personnes qui confondent inconscience et liberté, et j'objecte que celle-ci n'est pas l'esclave de nos pulsions.

Le collège

Je suis certain qu'un si grand nombre d'heures de cours dans une seule journée ne saurait être bénéfique pour l'apprentissage de chacun. J'affirme qu'un emploi du temps surchargé ne permet aucunement de ménager les pauses indispensables à l'assimilation des cours. Il est déplorable qu'un tel système perdure.
Je sais que chacun fait de son mieux pour surmonter des contraintes matérielles, telles que le nombre grandissant d'élèves par classe. Hélas, si les plus hautes instances n'agissent pas, il faudra s'attendre à de grandes déconvenues.
Je doute que l'intérêt de l'individu soit pris en compte. Je suis scandalisé par la bassesse de cette course aux économies qui prévaut de nos jours.

8 On aura soin d'encourager les élèves à varier non seulement les outils propres à exprimer le point de vue, mais aussi les angles d'approche du film. Ainsi, l'exercice constituera un vrai travail d'argumentation.

9 Verbes qui peuvent être utilisés pour introduire un jugement, qu'il soit positif : aimer, admirer, adorer, respecter, s'enthousiasmer, s'extasier, apprécier, affectionner… Ou négatif : détester, haïr, insupporter, supporter, indisposer, déplaire, énerver, hérisser, exaspérer, réprouver, exécrer, abhorrer…

10 Que ce tableau est beau ! Quelle richesse dans la palette ! Que de couleurs chatoyantes qui enchantent mon œil ! J'apprécie le vert de l'herbe. J'aime le jaune cru du disque solaire qui illumine la toile. J'admire les aplats de couleur qui donne au ciel cette texture. Et la part d'ombre : admirable !

Le cahier du Brevet

Le Cahier du Brevet rassemble des conseils de méthode, un entraînement progressif et propose des sujets donnés à l'examen. Il peut être utilisé tout au long de l'année, soit individuellement par l'élève, soit en classe.
D'autre part, concernant l'orthographe et la rédaction, il fonctionne comme un cahier de révisions et un mémento.
Les sujets de type brevet, donnés à la fin de chaque séquence du manuel, renvoient à ce cahier et on peut, pour chaque sujet, aborder un des points de méthode.

I. Le texte et ses questions p. 383-397

A. Bien comprendre les questions

1. Distinguer les questions de grammaire, de vocabulaire et de compréhension

Après avoir étudié les pages 383 à 385 et le tableau de la page 393 du manuel, les élèves pourront s'entraîner sur différents sujets à distinguer les questions de grammaire, de vocabulaire et de compréhension. Ils pourront aussi préciser les connaissances auxquelles renvoient les questions. Cette étape, qui peut être traitée rapidement, est importante pour éviter aux élèves les hors-sujets ou les réflexions désabusées du type « Je le savais mais je n'ai pas compris que c'était ça qu'on attendait ». Ce travail peut être effectué en amont de la 3e, sur les questionnaires d'étude des textes qui font appel à des connaissances de grammaire. Dans le manuel, les questions d'étude des textes qui renvoient à des connaissances grammaticales comportent des renvois en vert aux pages de la partie langue (exemple p. 47, question 8 du manuel).
Le tableau de la page 393 constitue aussi un mémento qui rassemble la plupart des questions données au brevet. Les élèves pourront s'y reporter tout au long de l'année.

2. Comprendre l'enchaînement logique des questions

L'analyse du sujet national permet de sensibiliser les élèves aux aides qu'ils négligent le plus souvent, à savoir les titres qui donnent la direction de l'étude. Cette analyse permet aussi de les habituer à identifier les questions liées et les questions de synthèse qui leur demandent de réagencer des réponses déjà données. Ces questions sont trop souvent ratées parce que les élèves ont l'impression de se répéter et de ce fait supposent qu'une autre réponse est attendue.

Exercice 1

→ Les questions 1 et 2 portent sur l'emploi des temps et leur valeur dans les deux parties du texte. La question 2.c. débute par « à partir de vos observations précédentes ».
1. a. et b. Le début du texte est à l'imparfait (« était », l. 1 ; « dépassait », l. 3 ; « bougeait », l. 5) et au passé simple (« vit », l. 1 et 2).
2. a. et b. Dans le deuxième paragraphe, le présent domine : « saute » (l. 8), « grimpe » (l. 9), « surgit » (l. 9), « tente » (l. 9)… C'est un présent de narration qui actualise l'action pour la dramatiser.
c. C'est le discours narratif qui est principalement utilisé dans le texte.

Exercice 2

→ La question 1. b. demande de « déduire ».
1. a. Le narrateur est le personnage de l'enfant protégé par sa mère ; les pronoms « moi » et « je » représentent le narrateur et les déterminants possessifs de la première personne « ma », « mon », mes » renvoient à ce narrateur.
b. On peut hasarder l'hypothèse qu'il s'agit d'un récit autobiographique si l'auteur est aussi le narrateur personnage.

3. Comprendre les consignes

Cette partie a pour but d'aider les élèves à décortiquer les énoncés des questions pour répondre exactement à la question posée.

Exercice

1. a. Quelle est **la** *valeur de l'imparfait* **de la première ligne** et *des passés simples* des **lignes 1 à 5** ?

b. <u>*Sur quel personnage*</u> l'emploi de ces temps attire-t-il l'attention ?
2. a. Lignes 23 à 30 : <u>**quelle**</u> <u>*forme de phrase*</u> l'aubergiste emploie-t-il le plus souvent ?
b. De la ligne 31 à la fin : *relevez* <u>**les trois**</u> <u>*expressions du texte qui caractérisent la manière dont*</u> l'aubergiste parle <u>*au voyageur.*</u>

• **Les connaissances à mobiliser**

Question 1. a. : question de grammaire, valeur des temps (description, habitude, second plan premier plan, action limitée)
b. L'aubergiste est le sujet des verbes de premier plan au passé simple, c'est sur lui que se concentre l'attention.

Question 2. a. : question de grammaire, forme de phrase (affirmative, négative, emphatique)

• **Les réponses**

Question 1. a. La réponse la plus complète est la C car elle montre que tous les verbes ont été examinés et que les temps ont été correctement identifiés. La réponse B ne donne pas d'exemple d'imparfait. La réponse A) ne mentionne pas du tout l'imparfait.
b. La meilleure réponse est la B car elle expose le raisonnement suivi. L'inconvénient de la réponse A est qu'elle ne distingue pas l'imparfait et le passé simple. Or l'aubergiste n'est le sujet que des passés simples.

Question 2. a. Seule la réponse A est juste. La réponse B confond type et forme.
b. La réponse A recopie des passages trop longs sans identifier les expressions demandées. La réponse B confond les paroles prononcées et la façon de parler. La réponse C cite les trois expressions attendues, les situe dans le texte et en indique l'intérêt.

4. Planifier ses tâches de recherche

Exercice 1

1. Les termes qui présentent les deux villes comme des personnes sont « à son pied » (l. 7), les maisons « grimpent » (l. 9), les tours sont « deux cornes d'un casque antique » (l. 10 et 11) pour Antibes alors que Nice est « couchée » (l. 12) et « s'étend » (l. 12).

2. La ville d'Antibes est présentée comme une guerrière en action qui se défend contre les actions de la mer alors que Nice est une femme alanguie qui s'unit à la mer.

Exercice 2

1. Les adjectifs sont dans l'ordre : « obscur » (l. 14), « noir » (l. 14), « instable » (l. 14), « perfide, engloutissant » (l. 15), « sinistre » (l. 16). La mer apparaît à l'enfant comme dangereuse et donc effrayante.

2. Le narrateur est d'abord effrayé mais il s'arme de courage pour progresser avant de s'arrêter « glacé, frissonnant de peur » (l. 6-7). La peur se change en « épouvante » (l. 13) qui le fait « trembler » (l. 13), il éprouve un « vertige mortel » (l. 10). Les mots « épouvante » et « vertige mortel » témoignent du paroxysme de sa peur quand il est figé au bord de l'océan.

B. Formuler correctement

SES RÉPONSES AUX QUESTIONS

Cette deuxième partie insiste sur la rédaction de réponses complètes et adaptées.

6. Répondre par une phrase en reprenant les termes de la question

Exercice 1

1. La femme de Pierre considère l'arrivée de l'arbre comme quelque chose d'anormal qui l'inquiète alors que Pierre ne partage pas ce sentiment d'étrangeté, il hausse les épaules, considère que ce n'est pas important et donne une explication rationnelle et scientifique au phénomène : « les arbres se reproduisent, une graine, une pousse, un surgeon… »

2. Son explication n'est guère valable car le processus long qu'il décrit est incompatible avec la rapidité du phénomène observé par sa femme : « …il n'y était pas hier. ». (l. 3).

Exercice 2

La réponse a. commence par « non ».
La réponse b. reprend les termes de la question et se justifie en articulant son raisonnement autour de « car » mais ne donne qu'un exemple d'imprécision sans citer explicitement le texte. Les réponses c. et e. donnent deux justifications mais présentent la même absence de citation.
Les réponses d. et f. sont les plus complètes, la réponse est rédigée, le raisonnement est articulé, les justifications sont complètes et renvoient au texte.

7. Présenter un relevé d'indices

Exercice

Cosette était physiquement « si jolie et si fraîche à son arrivée » (l. 3) mais elle est devenue « maigre et blême » (l. 4), changée au point que sa mère ne la reconnaîtrait pas. Cette dégradation de son apparence et de sa santé montrent qu'elle est mal nourrie.

8. Justifier sa réponse par une citation

Exercice

a. Le commissaire Adamsberg se rapproche « doucement » (l. 5), « sur la pointe des pieds » (l. 6).
b. Le commissaire agit comme si un mouvement brusque, « un geste de trop » (l. 7-8) pouvait effrayer le commentateur qui ne peut ni le voir ni l'entendre.

9. Rédiger ses réponses aux questions de synthèse

Exercice

1. a. La proposition « furent conduits, les yeux bandés, sur le plateau » (l. 7) dont le verbe est à la voix passive indique comment les candidats entrent sur scène.
b. « La lumière des projecteurs » est sujet de « fit » ; « les applaudissements » sujet de « crépitèrent » ; « les trompettes » est le sujet de « coursaient » ; « un gigantesque rideau rouge » est le sujet de « dissimulait ». Le décor (lumière, trompettes, rideau) et le public, à travers le bruit qu'ils font, mènent le jeu.
c. Ces expressions appartiennent aux mots du jeu car « yeux bandés » et « vaciller » peuvent évoquer colin-maillard même s'ils tournent à la torture : « enserraient le crâne », le jeu devient « épreuves ».
d. Les candidats sont traités dans ce spectacle comme des cobayes d'expérience : ils n'ont aucun contrôle, la voix passive en fait des objets et les éléments du plateau (lumière, rideau, public, musique) sont les maîtres du jeu puisqu'ils sont toujours sujets des verbes d'action. Enfin, la mise en scène leur fait perdre leurs repères, ils sont à la merci des concepteurs du jeu et du public et le plaisir fait place à la douleur.

2. Ce récit présente une vision critique des jeux télévisés présentés comme un grand cirque auquel participent des candidats ravalés au rang de cobayes passifs pour le plaisir d'un public captif. Le récit a une visée argumentative.

II. L'orthographe p. 398-405

A. Réussir la dictée

Le tableau recense les principales sources d'erreurs et donne quelques conseils pour pratiquer des relectures sélectives. Des dictées d'entraînement figurent à la fin de chaque séquence dans le livre du professeur. Des exercices d'orthographe terminent chacune des leçons de la partie langue.

Exercice 1

L'homme baissa la tête, ramassa le sac qu'il avait disposé à terre et s'en alla. Il prit la grande rue. Il marchait devant lui au hasard, rasant de près les maisons comme un homme humilié et triste. Il ne se retourna pas une seule fois. S'il s'était retourné, il aurait vu l'aubergiste de La Croix de Colbas sur le seuil de la porte, entouré de tous les voyageurs de son auberge et de tous les passants de la rue, parlant vivement et le désignant du doigt, et aux regards de défiance du groupe, il aurait deviné qu'avant peu son arrivée serait l'événement de toute la ville.

Exercice 2

La maison était située sur la crête d'une forte pente qui descendait vers l'est. Devant mes yeux s'étendaient jusqu'en bas des enfilades de toits couverts d'une couche égale de neige. Contrairement à ce que j'avais cru, il était très tôt. C'était l'aube. Le soleil apparaissait à peine. Quoique en pleine ville, je pouvais voir l'immense étendue du soleil levant, comme du haut d'une montagne au milieu d'une vaste plaine vide. Pas un bruit. La ville dormait sous la neige, dans le froid. Étais-je le seul à voir ce spectacle ? Seul dans cette grande ville ? Peut-être…

Exercice 3

Un soir qu'il traversait… il faillit s'y étaler… Le sac qu'il portait… le classeur fut maculé de boue. Nadine l'observait, entourée de pigeons. Loïc enrageait. Il vint s'asseoir pour mieux évaluer l'étendue des dégâts… Il fallait le recopier de A à Z. Et pire encore : l'encre s'était diluée, les formules algébriques s'étaient effacées.

B. Réussir la réécriture

14. Changer les temps

Exercice

Ils avaient lu un roman d'amour – « La première fois qu'Aurélien avait vu Bérénice, il l'avait trouvée franchement laide » –, des textes en prose – Le passage du Panorama –, des descriptions de cavaliers, des choses que les enfants avaient jugées un peu difficiles à comprendre- et des poèmes que tout le monde avait trouvés très beaux.

15. Changer les pronoms

Exercice

Un jour, je fus interrompue dans mes jeux… et j'entendais… Je ne pouvais pas voir…

16. Changer le genre et le nombre

Exercice

Les enfants… se mettent… qu'ils se croient aveugles… les enveloppe… pour les emporter… ne leur soufflent-ils pas dans leurs doigts, sur leur joue… ils saisissent…

17. Du discours direct au discours indirect

Exercice

M. Otis dit au vieil homme qu'il le priait instamment d'huiler ses chaînes et qu'il lui avait apporté. Il précisa qu'il allait le laisser à côté des quinquets et qu'il serait heureux de lui en fournir un peu plus s'il en avait besoin.

III. La rédaction p. 406-417

L'entraînement pour apprendre à identifier les contraintes d'un sujet et formuler les critères de réussite, commencé dans les classes antérieures, se poursuit en troisième.
Les tableaux rappellent les contraintes de chaque type de rédaction proposé au brevet et propose un sujet d'entraînement commenté.
Les grilles d'évaluation peuvent être utilisées pour chacun des sujets donnés dans les séquences. (voir le sommaire)